



PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS LITERARIOS Y DE LA CULTURA

REPRESENTACIÓN, ALTERIDAD Y SUBJETIVIDAD: EL CINE INDIGENISTA EN REDEFINICIÓN (2005-2015)

Memoria para el optar al grado de doctora presentada por

Diana Cuéllar Ledesma

Bajo la dirección de la doctora

Valeria Camporesi

Madrid, octubre de 2018.

INTRODUCCIÓN.....	i
-------------------	---

Capítulo 1. Indigenismo y pensamiento latinoamericano.....	1
--	---

Capítulo 2. Panorama del cine indigenista	45
---	----

Capítulo 3. Representación, alteridad y subjetividad: el cine indigenista en redefinición	140
---	-----

CONCLUSIONES.....	166
-------------------	-----

ANEXO	174
-------------	-----

Madeinusa.....	175
El violín	188
Cochochi	201
Corazón del tiempo.....	210
La teta asustada.....	221
También la lluvia	235
Distancia	250
La jaula de oro.....	262
Ixcnul.....	272

BIBLIOGRAFÍA.....	285
-------------------	-----

Programa: Doctorado en estudios artísticos, literarios y de la cultura

Título: Representación, alteridad y subjetividad: el cine indigenista en redefinición (2005-2015)

Doctoranda: Diana Cuéllar Ledesma

Dirección: Valeria Camporesi

Resumen:

Esta tesis doctoral parte de la inquietud por un fenómeno reciente: la reemergencia indígena en el cine de ficción latinoamericano en la última década. Las temáticas indígenas habían estado prácticamente ausentes de aquel durante la década de 1990, en la que la producción se decantó más bien por dramas y temáticas urbanas. Entonces parecía como si los dramas indigenistas hubieran sido una etapa superada del cine de la región, y el director boliviano Jorge Sanjinés, cuyas películas de la década de 1960 amalgaman de forma compleja la tradición visual y literaria del indigenismo latinoamericano con un montaje vanguardista y una agenda social de izquierdas, era considerado el último gran exponente del cine indigenista de argumento. No obstante, en el siglo XXI las temáticas indígenas han resurgido con fuerza incluso en cinematografías noveles como la guatemalteca, posicionándose así como un asunto central para la región y forzando el resurgimiento del género indigenista y su consecuente renovación.

Esto que llamamos reemergencia de lo indígena en el cine revela sin duda la pervivencia de un asunto complejo y de gran urgencia social, pero también obliga a una reflexión sobre las continuidades, rupturas y negociaciones con los preceptos y formulaciones del cine indigenista del siglo XX. Tenemos la convicción de que a diferencia de aquel, y esta es nuestra hipótesis, el cine actual ha introducido una serie de variaciones en la (re)presentación de lo indígena y los indígenas que en muchas ocasiones subvierten las convenciones estéticas con las que históricamente se ha representado a estos grupos sociales. Hablamos de largometrajes de amplia difusión en foros locales e internacionales, que constituyen miradas complejas y problemáticas, a menudo polémicas, que activan el debate público y a su manera contribuyen a la redefinición local, nacional e internacional del imaginario de lo indígena.

Además de una reconstrucción de la historia del indigenismo y un recorrido por la producción cinematográfica indigenista del siglo XX (principalmente con foco en Bolivia, México y Perú), la tesis utiliza como fuentes primarias nueve películas producidas entre 2005 y 2015 que son cuestionadas desde las preguntas que la más reciente teoría crítica

y cultural permiten formular acerca de la representación de la alteridad, los procesos de construcción de la subjetividad y la dimensión biopolítica del manejo de los cuerpos. La metodología empleada para tal fin es el análisis de texto cinematográfico, aunque en algunas ocasiones también se emplea la comparación (diacrónica y sincrónica) entre filmes, directores, actores y contextos de producción. El enfoque trasnacional de la tesis permite establecer una visión de conjunto y poner en diálogo producciones generadas en el seno de diferentes coyunturas geográficas e históricas para detectar estrategias comunes, corrientes continentales, influencias directas y veladas, así como concatenaciones que desde otra perspectiva metodológica habrían sido imposibles de vislumbrar.

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento

Esta tesis doctoral parte de la inquietud por un fenómeno reciente, el de la reemergencia indígena en el cine de ficción latinoamericano en la última década. Las temáticas indígenas habían estado prácticamente ausentes de aquel durante la década de 1990, en la que la producción se decantó más bien por dramas y temáticas urbanas donde los indígenas no aparecían en pantalla o si lo hacían era en calidad de fantasmas o arquetipos.¹ Entonces parecía como si los dramas indigenistas hubieran sido una etapa superada del cine de la región, y el director boliviano Jorge Sanjinés, cuyas películas de la década de 1960 amalgaman de forma compleja la tradición visual y literaria del indigenismo latinoamericano con un montaje vanguardista y una agenda social de izquierdas, era considerado el último gran exponente del cine indigenista de argumento. No obstante, en el siglo XXI las temáticas indigenistas han resurgido con fuerza incluso en cinematografías noveles como la guatemalteca, posicionándose como uno de los géneros con más auge en la región. Como señala Miguel Alberto Bartolomé, la reemergencia de lo indígena en el siglo XXI es una “manifestación contemporánea de una población que siempre ha estado allí; pero que era asumida como una presencia relictual y arcaica condenada a la desaparición y a la que la globalización ha otorgado una nueva visibilidad al enfatizar los contrastes interétnicos.” (2008: 17)

Así, esto que llamamos reemergencia de lo indígena en el cine revela sin duda la pervivencia de un asunto complejo y de gran urgencia social; pero también, entendiendo la labor de las humanidades como el estudio de las formas

¹ Muchas de las películas más célebres producidas en la región como *Solo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, México, 1991), *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, Argentina, 1992), *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, México, 1995), *Estación central* (Walter Salles, Brasil-Francia, 1998), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000) y *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles y Katia Lund, Brasil y Francia, 2002) responden a dramas urbanos. (Alvary 2008: 48-65)

representacionales y la elaboración simbólica del sujeto y su entorno –así como el estudio de las instituciones que al respecto regulan prácticas sociales y políticas– consideramos que la situación obliga a una reflexión sobre las continuidades, rupturas y negociaciones con los preceptos y formulaciones del cine indigenista del siglo XX.

Tenemos la convicción de que a diferencia de aquel, y esta es nuestra hipótesis, el cine actual ha introducido una serie de variaciones en la (re)presentación de lo indígena y los indígenas que en muchas ocasiones subvierten las convenciones estéticas con las que históricamente se ha representado a estos grupos. Hablamos de largometrajes de amplia difusión en foros locales e internacionales, que constituyen miradas complejas y problemáticas, a menudo polémicas, que activan el debate público y a su manera contribuyen a la redefinición local, nacional e internacional del imaginario de lo indígena. Tal como indica Mariana Botey, a lo largo de la historia la presencia indígena, en tanto que cultura viva, irrumpe y se manifiesta continuamente como un factor que sacude y desborda los imaginarios posibles, generando así lo que la autora denomina como “zonas de disturbio” que “han marcado el ritmo de la transformación y comunicación de repertorios y vocabularios” en las artes. (2014: 36-37) Así pues, después de la insurrección zapatista en Chiapas, la reconfiguración del mapa político en Bolivia, y superadas las décadas del horror causado por las guerras civiles en países como Guatemala y Perú, lo indígena vuelve a manifestarse y se coloca como asunto central para la cinematografía de la región, forzando así el resurgimiento del género indigenista y su consecuente renovación.

Llegados a este punto, resulta pertinente recordar que, como apunta José Bengoa, cualquier aproximación a los pueblos indígenas de América Latina y los fenómenos culturales gestados desde y en torno a ellos debe partir de que la idea de “lo indígena” se ha formado a través de un proceso complejo, continuo, reiterado y a menudo contradictorio, de creaciones, construcciones, y también

inventos. (2007: 9) La imagen ha sido parte indisociable de este proceso, y el cine, imagen en movimiento, ha conformado, afianzado y difundido como ningún otro medio todo un repertorio visual en torno a los pueblos indígenas. En el cine y sus distintas facetas se articulan y negocian una gran variedad de valores, discursos, prácticas y actores. Así, nuestra decisión de abocar la investigación al fenómeno cinematográfico, y más concretamente a un tipo específico de producción (cine de argumento y de sala) responde precisamente a lo anterior, pues consideramos al cine uno de los campos de la producción artística con mayor zona de contacto con audiencias amplias y, por tanto, con más posibilidades de impacto social tanto local como internacional. Lo anterior, dada la zona geográfica que nos ocupa, no es poco si consideramos que se trata de una región con serios rezagos educativos y en donde la lectura, acceso a museos, teatro y otras manifestaciones artísticas aún se constriñen a un núcleo minoritario de la población.

De esta manera, hemos establecido una filmografía compuesta por nueve películas producidas entre 2005 y 2015 a las que intentamos cuestionar desde las preguntas que la más reciente teoría crítica y cultural nos permiten formular acerca de la representación de la alteridad, los procesos de construcción de la subjetividad y la dimensión biopolítica del manejo de los cuerpos. La metodología empleada para tal fin es el análisis de texto cinematográfico, aunque en algunas ocasiones también hemos empleado la comparación (diacrónica y sincrónica) entre filmes, directores, actores y contextos de producción. El primer criterio para la conformación de este *corpus* filmográfico ha sido el deliberado abordaje de temáticas, personajes o situaciones directamente vinculados a los pueblos originarios, es decir, a los indígenas. En segundo lugar hemos primado la representatividad y variedad de los asuntos de algidez social, psicológica, política y cultural presentes en aquellos, ya que ello nos permite entrar en profundidad en algunos de los debates más urgentes del indigenismo reciente. La actualidad es una de las principales inquietudes de esta tesis, pues intentamos rastrear la

manera en la que el cine contribuye, desde su especificidad como medio, a la reformulación del imaginario y las subjetividades indígenas en el contexto global. A causa de esto, y a pesar de que la memoria es uno de los temas más debatidos y siempre vigentes dentro de la crítica cultural, hemos excluido de la filmografía las producciones ambientadas en el pasado. Estas nueve películas han de tomarse como un simple muestreo al que bien podrían añadirse muchas otras producciones no menos importantes por sus aportes estéticos y político-sociales, que no hemos incluido en esta tesis a causa de sus limitaciones de extensión, o bien, por las dificultades que su visionado entraña a causa de los, aún deficientes, sistemas de distribución de cine en el continente.² Así pues las películas que analizaremos son:

1. *Madeinusa* (Claudia Llosa 2005)
2. *El violín* (Francisco Vargas 2006)
3. *Cochochi* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán 2007)
4. *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés 2008)
5. *La teta asustada* (Claudia Llosa 2009)
6. *También la lluvia* (Icíar Bollaín 2010)
7. *Distancia* (Sergio Ramírez 2011)
8. *La jaula de oro* (Diego Queimada-Diez 2013)
9. *Ixcanul* (Jayro Bustamante 2015)

² Algunas de las películas que forman parte de la nueva “ola” indigenista en el cine y que no se analizan aquí son: *El regalo de la Pachamama* (Toshifumi Matsushita, Bolivia, 2008), *Zona Sur* (Juan Carlos Valdivia, Bolivia, 2009), *Mai morire* (Enrique Rivero, México, 2013), *Yvy Maraey (Tierra sin mal)* (Juan Carlos Valdivia, Bolivia, 2013), *Dauna: lo que lleva el río* (Mario Crespo, Venezuela, 2015), *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, Colombia, 2015), *Wiñaypacha (Eternidad)* (Oscar Catacora, Perú, 2018), *Pájaros de verano* (Cristina Gallego y Ciro Guerra, Colombia, 2018) y la reciente *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018).

2. Algunas consideraciones metodológicas

2.1 Terminología

En la base de esta tesis la noción de lo “indígena” se impone como un punto de partida necesario para la urdimbre de la investigación y el debate. Una revisión histórica del término revela que siempre ha sido problemático. Tal y como describe Jose Bengoa, “antes había aborígenes, naturales y también indios. Este último término con frecuencia tuvo una carga peyorativa por lo que, en el siglo XIX y XX se empleó con mayor frecuencia el término ‘campesino’ o ‘paisano’ . . .” (2007:10) Recientemente, y según continúa este autor, ha ocurrido un proceso de “etnogénesis” en el que el término “indígena” ha vuelto a tomar momentum político e ideológico tanto en el campo institucional como, más importante, en el interior de las comunidades indígenas y las propias instituciones y estructuras sociales de los pueblos originarios. Ciertamente, y a pesar de que partimos de la convicción de que la noción de lo indígena no es un término objetivo que refiera a un sujeto social ya dado, sino una categoría cambiante que atraviesa hoy una profunda crisis de redefinición, los cuatro principios adoptados por el Grupo de Trabajo sobre las Poblaciones Indígenas para definir a dicho sector social servirán como pauta para guiar nuestro debate.³ De acuerdo con el citado organismo, los cuatro rasgos diferenciales que definen lo indígena son: en primer lugar, la prioridad en el tiempo por lo que respecta a la ocupación y uso de

³ Resulta revelador el hecho de que el mencionado organismo, en acuerdo con representantes de los pueblos indígenas y con el Relator Especial de las Naciones Unidas sobre la situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales de los indígenas, estableciera estas cuatro características no con la finalidad de proveer una definición exhaustiva, sino como principios a ser tomados en cuenta “en toda posible definición de los *Pueblos Indígenas*”. (AECID 2006: 7) Con esto, se hace evidente la situación actual de indefinición del colectivo, pues no existe hoy dictamen ni acuerdo sobre una definición universal de los pueblos indígenas y no se persigue esta última como un fin en sí mismo.

los territorios;⁴ en segunda instancia, la perpetuación voluntaria de la identidad cultural (idioma, organización social, religión, valores espirituales); como tercer punto, la conciencia de la propia identidad y, finalmente, haber vivido una experiencia de sometimiento, marginación desposeimiento o discriminación. (AECID 2006: 7-8)

Por su parte, el término “indigenismo” también resulta intrínsecamente problemático dados sus antecedentes histórico-ideológicos. Así pues, al hablar de indigenismo es conveniente tener en mente las acepciones más comunes en el marco de las cuales el término connota sentidos varios, así como un breve panorama de su devenir histórico. En primer lugar, el término indigenismo puede sintetizar una escuela de pensamiento que se remonta a los inicios mismos del contacto entre indígenas y no indígenas. Refiere por tanto al interés, la empatía, valoración y/o reivindicación de los primeros por parte de los segundos, pero también a una voluntad de desciframiento y dominio. Por extensión, se han clasificado como “indigenistas” las producciones culturales que, desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, se han ocupado, temática o morfológicamente, de los pueblos indígenas y su cultura. Dadas las circunstancias socio-históricas de su producción (en el seno de los grupos intelectuales, históricamente criollos y aristocráticos, de distintos países de América Latina), se trata de obras creadas por no indígenas acerca de los indígenas. El término se empleó también desde la década de 1940 para referir a las políticas de estado que buscaron controlar e integrar a la población indígena a los proyectos nacionales, de cara a los procesos de modernización del continente. También se han denominado como indigenistas los estudios académicos que versan sobre los pueblos indígenas desde distintas disciplinas, particularmente en el campo de las ciencias sociales, como el derecho, la antropología y la sociología.

⁴ La denominación “pueblos originarios”, aceptada hoy como la forma más correcta para referir a los grupos indígenas, proviene de este estatuto de preeminencia temporal.

Tal y como veremos en el primer capítulo, el término “indigenismo”, no obstante, ha tenido una desgraciada fortuna crítica desde las décadas de 1970 y 1980, cuando desde el interior del movimiento indigenista tuvo lugar una profunda fractura y un ímpetu revisionista. Fueron desencadenados por lo que entonces se consideró como el fracaso del modelo indigenista que había operado de manera más o menos concertada desde la década de 1940. La mala implementación de ciertos principios indigenistas y la burocratización excesiva de los diversos organismos creados en distintos países del continente para favorecer a los pueblos originarios eran solo algunos de los muchos factores que el revisionismo de los años setenta señaló como muestra elocuente del fracaso del indigenismo, tal como se practicaba hasta entonces a nivel institucional. En este orden de cosas, las connotaciones del término “indigenismo” a menudo se redujeron a los aspectos más negativos de las prácticas clientelares y los discursos tutelares del indigenismo de estado, generando rechazo entre académicos y activistas.

A raíz de la situación antes descrita, se ha impuesto la necesidad de una nueva terminología para referir a los actuales procesos de reconfiguración identitaria de los diversos pueblos indígenas, y también de las nuevas formas de ver lo indígena por los no indígenas. A pesar de que al día de hoy no hay un acuerdo acerca de cómo denominar al proceso actual de redefinición discursiva y práctica *desde y en torno* a los pueblos indígenas, autores como Manuel Marzal (1993), Mabel Moraña (1998), Miguel Alberto Bartolomé (2006), José Bengoa (2007) y Enrique Dussel (2008) concuerdan en que estamos frente a una situación completamente novedosa y desafiante tanto a nivel epistemológico como social, político y, en el ámbito académico, disciplinar. Así lo expresa Moraña:

La crítica indigenista atraviesa hoy, como en otras etapas de su historia, un momento álgido de re-definición teórico ideológica. La reflexión poscolonial y los fenómenos de globalización han conducido a un replanteamiento de las problemáticas regionales y han obligado a repensar el lugar de América

Latina no solo en el ámbito de las relaciones internacionales sino en el contexto discursivo interdisciplinario de que busca definir el papel y grados de integración de los “saberes locales” dentro de los parámetros del occidentalismo dominante. (1998:11)

En México, el antropólogo Rodolfo Stavenhagen acuñó el término “indianismo” para referir a los discursos sobre los temas indígenas gestados desde dentro.⁵ No obstante, el término no halló eco en la academia ni tampoco a nivel institucional, por lo que en la actualidad su uso se ha implementado casi exclusivamente en el contexto del activismo político. En un contexto muy diferente, pero extensivo a nuestro tema, Eunice Durham propuso el término “participante observador” (invirtiendo la noción antropológica clásica y la metodología que le da nombre) para referir a los procesos en los que miembros de una comunidad históricamente “observada” pasan a ocupar el puesto de “observadores” teniendo a su cargo la generación de discursos sobre su propia cultura, pueblo o, en el caso por ella estudiado, religión. (1986: 17-37).

En cuanto al término América Latina, diversos autores han discutido con amplitud sus limitaciones y alcances, así como los riesgos de su empleo como categoría totalizadora en el ámbito académico. Su uso en el contexto de este estudio tiene,

⁵ Históricamente el término ya se había confrontado antes con “indigenismo” y el debate terminológico está presente en el campo desde, al menos, la década de 1940. Moisés Sáenz distinguió a los intelectuales indianistas de los indiófilos e indigenistas: “Los indianistas representaban la posición clásica, la de ‘estudiar’ al indio. El segundo grupo estaba formado por los artistas. El tercer grupo era el de los que promovían políticas relacionadas con el indio.” (Giraudó 2011: 30) Cornejo Polar, por otra parte, describe cómo en el Perú el término “indianismo” se usó para referir a un indigenismo romántico a la manera decimonónica, para diferenciarlo frente al indigenismo de la primera mitad del siglo XX, más crudo y realista (1980: 36). Un tercer término, “indología”, ha tenido menos reverberación, sin embargo el boliviano Elizardo Pérez lo prefería frente a “indigenismo” dado el “sabor a “patronato” que encontraba en este último término. (Giraudó 2011: 42). Elizabeth Kuon y otros autores (2008) también han rastreado las polémicas en torno al término de “incaismo” como una particular vertiente indigenista en la región andina. En línea con lo anterior no es de extrañar que en fechas recientes el término “cine indianista” se utilice también para referir al cine hecho por indígenas en contraposición al “cine indigenista”, hecho por no indígenas.

sin embargo, una función meramente operativa, pero ciertamente desde de una conciencia plena de que, como bien dice Paulo Herkenhoff, la búsqueda de una única historia de América Latina y de sus producciones culturales a menudo conduce a idealizaciones antropológicas fijas, así como a “la torpeza de la explotación, el colonialismo interno y los conflictos de clase, ignorando la diversidad de los tiempos históricos y de las perspectivas culturales”. (2017:143) Y es que, precisamente, lejos de los intentos por constituir una única historia del cine latinoamericano, lo que esta tesis busca es contribuir a fragmentar el relato del mismo –si es que tal relato existe– al enfocar su atención en un género particular y su desarrollo en una coyuntura histórica concreta. Aquí conviene también tener en mente el legítimo planteamiento de Mariano Mestman cuando, refiriéndose al cine, establece la necesidad de preguntarnos qué es lo latinoamericano y qué es el latinoamericanismo

. . . en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y subordinación diferentes. (2016: 25)

Si bien es cierto que emplear la categoría de “cine latinoamericano” para dar cuenta de una multiplicidad de filmes producidos por distintos individuos y desde una gran variedad de contextos puede resultar reduccionista, o bien, una generalización radical, al ser el comparatismo una de las metodologías de base de este estudio, la categoría, lejos de limitar, aporta una perspectiva amplia de un fenómeno (el indigenismo) que desde sus inicios ha sido de escala y alcances continentales. Tal como apunta Nelly Richard: “‘Latinoamérica’ designa una zona de experiencia (llámese marginación, dependencia, subalternidad, descentramiento) común a todos los países del continente situados en la periferia del modelo occidental-dominante de la modernidad centrada.” (1994: 211) En el caso del cine, Paulo Antonio Paranaguá apuntaba en 2003 que “el cine

latinoamericano no existe como plataforma de producción, pero hay corrientes trasnacionales y estrategias continentales." ("Tradición y modernidad"¹⁵) Es precisamente en esas corrientes que se inscribe el cine indigenista, pues, tal como explicaremos en el capítulo primero, dedicado a realizar un recuento del indigenismo moderno, este ha sido desde sus inicios un movimiento continental que ha impactado a las artes de manera decisiva, hasta el punto de configurar géneros claramente discernibles en la pintura, la música, la literatura, las artes aplicadas y, en el caso que nos ocupa, el cine.

En esta línea, uno de los problemas recurrentes a lo largo de la investigación ha sido la insuficiente acotación del género en cuestión. Algunos de los largometrajes que aquí estudiamos han sido históricamente clasificados como "melodramas rancheros" o "rurales", y muchos de los anteriores han sido clasificados también como "indigenistas". Sobra decir que el criterio del contexto rural como definitorio para dicha clasificación resulta insuficiente: muchos melodramas rurales mexicanos de la década de 1940 no se centran en problemáticas indígenas, sino en las idealizadas vidas de los ricos hacendados y terratenientes blancos. En el cine actual el asunto es mucho más complejo: como veremos en el capítulo segundo y en los análisis de texto de la filmografía, la dicotomía entre ciudad y campo ha dejado de ser uno de los rasgos emblemáticos y definitorios del género indigenista y, al menos desde la década de 1970, los llamados "indígenas urbanos" también tienen cabida dentro de aquel. Dado que el género indigenista en el cine ha sido poco estudiado en sus particularidades, y puesto que es probablemente en el seno de los estudios literarios donde más se ha analizado la producción indigenista (claramente discernible y diferenciada de otros géneros colindantes, como las llamadas "novelas de la tierra"), la teoría y crítica literarias han sido herramientas fundamentales en la base del análisis general del indigenismo cultural, así como en el planteamiento de los debates en torno a él. Así, pensadores que han centrado su reflexión en la literatura, pero cuyas ideas

bien pueden expandir su alcance a la totalidad de la producción cultural, tales como Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama o Mabel Moraña, han sido guías fundamentales en este recorrido.

2.2 Sobre el enfoque trasnacional de esta tesis

A pesar de tocar un tema que abarca prácticamente la totalidad del continente americano, en esta investigación nos hemos centrado, en términos generales, en tres países, Bolivia, México y Perú, por ser aquellos en los que la intersección entre tradición de pensamiento indigenista y producción cinematográfica ha sido más productiva y en los que, además, existe una elevada densidad demográfica de origen indígena.⁶ El caso de Guatemala, de donde provienen o en donde se desarrollan tres de las cinco películas de la filmografía analizada, constituye un caso aparte. Es el tercer país con mayor población indígena del continente, con casi cinco millones de habitantes que representan cerca de la mitad de la población del país. A pesar de no tener una tradición cinematográfica sólida, el cine reciente producido en Guatemala constituye una verdadera eclosión que ha impactado con contundencia en festivales y demás circuitos especializados, pero también a nivel local entre el grueso de la población.

En el campo de los estudios cinematográficos el enfoque trasnacional resulta, al día de hoy, un desafío. Siguiendo el diagnóstico de Paulo Antonio Paranaguá con respecto a los estudios cinematográficos en América Latina, estos han oscilado históricamente entre dos modelos: las historias nacionales y lo que Paranaguá denomina “política de los autores”. (“Tradición y modernidad” 17)

⁶ De acuerdo con datos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) en Bolivia el 62 por ciento de la población es de origen indígena, en Guatemala el 50 por ciento, en Perú el 24 por ciento y en México el 15 por ciento. En cuanto a número de habitantes, los países con mayor población indígena del continente son México (alrededor de 15 millones), Perú (siete millones), Bolivia (más de 6 millones) y Guatemala (cerca de 5 millones). (CEPAL 2014: 42-46)

Los estudios “por autor” han contribuido sustancialmente a los estudios cinematográficos, sin embargo, también han sido ampliamente cuestionados por centrar su atención en los directores en detrimento de los demás involucrados en la producción cinematográfica (Paranaguá “Tradición y modernidad” 17), por su intención de encontrar coherencia en la obra de un director en vez de atender a las particularidades de cada película mediante el análisis de texto (Tierney 2007: 1-16) y por sus implicaciones psicologistas y biográficas en detrimento del análisis contextual.

En cuanto al paradigma de lo nacional como marco discursivo e institucional para los estudios cinematográficos, Paranaguá señala la paradoja inicial de que el cine es esencialmente cosmopolita: un somero balance histórico demuestra que este y la fotografía surgieron y se desarrollaron dentro de un espíritu de época en el que la aspiración de conocer el mundo más allá de las fronteras nacionales vio su auge máximo en torno a las exposiciones universales. (2003 “Cine documental”: 27) Más aún, la reproductibilidad técnica de la imagen cinematográfica implica que las películas puedan ser distribuidas y exhibidas más allá de los confines de los países donde se producen, multiplicando así la posibilidad de las lecturas.

Desde otra perspectiva, las limitaciones que la categoría de “cine nacional” implica para los estudios cinematográficos, no solo en lo relativo a la producción, sino también al consumo (circulación y recepción), han sido ampliamente debatidos por Andrew Higson. Entre las dificultades que entraña el empleo de dicha categoría, el autor señala el conflictivo solapamiento de las nociones de “cine nacional” e “industria cinematográfica doméstica” –lo que ha llevado a definir el cine nacional únicamente en términos de su producción– y, por otra parte, el desafortunado uso del concepto de cine nacional “. . . de manera prescriptiva en vez de descriptiva . . .” (2015: 133) Tal y como sostiene Higson, en la base de la debilitada categoría de lo nacional también persisten conceptos no problematizados de lo que es la nacionalidad, así como de los mecanismos de su

producción. Por lo tanto, sugiere el autor, “las proclamaciones de un cine nacional son, pues, en parte una forma de ‘colonialismo cultural interno.’” (2015: 144)

Más allá, y en el caso que nos ocupa, la categoría de lo nacional tampoco resulta pertinente para dar cuenta de los procesos socio-políticos complejos de los que parte la investigación y que además son el contexto de producción de la filmografía estudiada. Como bien señala Miguel Alberto Bartolomé, en torno a las comunidades indígenas hoy en día existen procesos interculturales tan complejos como las llamadas comunidades transnacionales o interestatales, constituidas por migrantes indígenas en grandes ciudades globales como Barcelona, Nueva York, Lima o la Ciudad de México, pero también las que resultan de la imposición de arbitrarias fronteras políticas que separan a un mismo grupo étnico en el ámbito de dos o más estados-nación. (2006: 21) Esto último no es nuevo en América Latina, donde ya los procesos independentistas decimonónicos impusieron fronteras nacionales arbitrarias en detrimento de milenarias entidades geográfico culturales como la maya, hoy dividida entre México, Guatemala, Belice y Honduras, por poner solo un ejemplo. Como señala Mirko Lauer: “[l]a cultura es un mapa propio e independiente, y revela los límites que lo político oculta. . .” (1997: 60)

Por otra parte, en el ámbito de la producción, desde mediados de la década de 1980, los tres mayores productores de cine de la región (Argentina, Brasil y México) realizaron recortes dramáticos en las subvenciones estatales para el cine – en el caso de Brasil, la empresa estatal *Embrafilme* fue directamente desmantelada en 1990– dando pie a nuevos modelos de producción y financiación (la gran mayoría de las películas que conforman nuestra filmografía de estudio han sido coproducidas por dos o más países). Esta situación llevaba a Néstor García Canclini a cuestionar la pertinencia de lo nacional como categoría de análisis para el cine en su famoso ensayo “¿Habrá cine latinoamericano en el siglo XXI?” (1997: 246-58)

Finalmente, consideramos que el gran riesgo del paradigma de lo nacional es aquel de caer en el nacionalismo. Más aún, y de acuerdo con Enrique Dussel, las perspectivas desde lo que él denomina “macro-instituciones”, como el estado nación, obliteran “el sentido de lo micro, heterogéneo, plural, híbrido, complejo”. (2015:36) Así, más que un simple *modus operandi*, la elección de este enfoque amplio implica un posicionamiento por parte de la investigadora con respecto a la tradición académica. Lo anterior, sin embargo, ha implicado no pocas dificultades. Como apunta Paranaguá, el respaldo y la infraestructura institucional siguen favoreciendo las historiografías nacionales y el trabajo desde lo transnacional demanda una labor ardua a nivel bibliográfico, en filmotecas, archivos y también en la búsqueda de apoyos y becas.

3. Estado de las cosas

Como hemos mencionado, el tema del indigenismo resulta intrínsecamente problemático y complejo. Precisamente en virtud de esta característica su historización y estudio resultan desafiantes toda vez que, como bien señalan Giraudo y Sánchez, el material historiográfico en materia de indigenismo es escaso y a menudo contrasta con la gran profusión bibliográfica y testimonial de tipo valorativo que sobre él se ha generado. En consecuencia, el estudioso del indigenismo ha de enfrentar el hecho de que, como apuntan estos autores

Se han configurado . . . imágenes y representaciones contrapuestas del indigenismo, que son parte de una disputa por los sentidos y por la legitimidad de los actores y, en ocasiones, expresión de conflictos generacionales y profesionales. (2011: 10-11)

En este talante, el recuento historiográfico con respecto al indigenismo detrás de esta tesis no sólo ha requerido una enorme labor de síntesis para dar cuenta del

curso de un fenómeno complejo y multifacético, sino que también ha requerido la capacidad crítica para diseccionar la gran diversidad de hechos, juicios y emplazamientos desde los que históricamente se ha dado cuenta del indigenismo, sus actores, acontecimientos, corrientes, logros y fracasos.

Cuando nos dimos a la tarea de realizar un somero recuento del cine indigenista previo a la filmografía que constituye nuestro caso de estudio, tuvimos que encarar el hecho de que no se ha realizado ningún trabajo de este tipo hasta la fecha. La mayoría de las películas y directores del género han sido estudiados de forma dispersa, ya sea en el marco de historiografías nacionales o regionales, o bien en los estudios “de autor” que se han realizado de sus directores.

Y es que a pesar de los esfuerzos realizados, y los ciertamente logrados relatos generales de la historia del cine en países como Bolivia, Ecuador, México y Perú,⁷ una comparación con cinematografías provenientes de otras coordenadas del planeta revela que en el caso latinoamericano aún prima la escasez de infraestructura y publicaciones. Si pensamos, por ejemplo, en el cineasta más icónico de la “época de oro” del cine mexicano, Emilio Fernández (1904-1986), encontramos que existen pocos estudios sistemáticos sobre su obra realizados fuera de México.

Solo en 2007 Dolores Tierney publicó la primera monografía en inglés acerca del cine de Emilio Fernández. Se trata de un volumen cuya base teórica (estudios culturales, poscoloniales y de género) y metodología (análisis de texto) dan pie a una lectura renovada del cine del director. En México las investigaciones al respecto datan principalmente de las décadas de 1980 y 1990 y suelen ofrecer aproximaciones “autoristas” o de determinismo político-social, en las que la obra del Fernández es a menudo encasillada como un mero instrumento ideológico al

⁷ No hablo aquí de Argentina, Brasil y Cuba por ser países cuya historia cinematográfica no incluyo en la tesis.

servicio del estado mexicano, perpetuador de sus valores e intereses y creador de tópicos exotistas de cara al público internacional. Lo anterior, además de anular la posibilidad de lecturas que den cuenta de la complejidad de su filmografía, conlleva el riesgo de tratarla como conjunto en vez atender a los matices y variaciones de cada filme, dejando así poco margen para el análisis textual y favoreciendo una lectura histórico-contextual de las películas.

Hasta hoy se conocen solo dos biografías de Emilio Fernández. La primera fue escrita por su hija Adela Fernández y se publicó el mismo año de la muerte del director (1986). También ese año el escritor Paco Ignacio Taibo I publicó su propia biografía del cineasta. Ambas consignan información veraz pero también un prolífico anecdotario testimonial que parte, en gran medida, de los relatos que el propio Fernández se encargó de fabular y difundir sobre su vida y obra, y que abarcan desde sus presuntos orígenes indígenas y su participación en la Revolución mexicana hasta sus comienzos como extra en Hollywood. En 1987 Emilio García Riera, una de las figuras fundamentales de los estudios cinematográficos en México, publicó una vasta monografía que reúne material hemerográfico y sus propios comentarios críticos sobre la filmografía de Fernández. Una referencia recurrente en dicho volumen es el escritor y crítico cultural Carlos Monsiváis, quien a menudo abordó la obra cinematográfica de Fernández en sus diversos estudios socioculturales sobre el México contemporáneo, pero sin llegar nunca a dedicarle un estudio monográfico. Agudo y profundo, el análisis de Monsiváis obedece, sin embargo, a consideraciones principalmente socio-históricas del fenómeno cinematográfico, por lo que apenas hay en él análisis de texto. Por su parte, Julia Tuñón publicó en 1998 sus estudios sobre la representación de la mujer en el cine de Fernández, en los que se rastrean los diferentes arquetipos femeninos a lo largo de la filmografía del director. Mucho más actualizado resulta el volumen dedicado al cine-fotógrafo Gabriel Figueroa que la revista *Luna córnea* editó en 2008 en el que se analiza la colaboración

creativa entre el fotógrafo y los diversos directores con quienes trabajó a lo largo de su prolífica carrera, y en donde se tocan muchos de los temas relacionados con películas del género indigenista que aquí nos ocupa.

Salvando las distancias cuantitativas con México, la bibliografía concerniente al cine de Bolivia y el Perú enfrenta a grandes rasgos la misma situación. A pesar de que existen bien logradas historias generales de los cines peruano y boliviano (siendo Ricardo Bedoya y Alfonso Gumucio-Dagron las dos grandes figuras de los estudios cinematográficos en cada país), muy poco se ha escrito y publicado desde la concreción; es decir, aún se carece de estudios específicos sobre géneros, directores, fotógrafos y sociología del cine. Así, otro gran momento del cine indigenista, aquel ocurrido en Bolivia en la década de 1960 y llevado a cabo por Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, también presenta dificultades para su estudio. Hasta 2017, cuando David Wood publicó un primer volumen monográfico dedicado al director, los estudios sobre este se hallaban dispersos en artículos y capítulos de libros, y su filmografía resultaba, y resulta aún, de muy difícil acceso. (Wood 2017: 13-15) Aunque ciertamente el propio cineasta ha escrito sobre su obra, llegando incluso a publicar un libro con sus reflexiones en donde también se reúnen una serie de entrevistas y conversaciones con periodistas, pensadores y otros cineastas, este volumen adolece de la distancia temporal y crítica necesaria para la elaboración de un estudio riguroso sobre su trabajo, además de que no incluye las películas realizadas después de la fecha de su publicación (1979). La plataforma virtual *CinemasCine*, fundada en 2009, es un ejercicio editorial propositivo y serio gestado en Bolivia para el debate y la difusión cinematográfica. En 2012 su casa editorial publicó un volumen que recopila el acercamiento crítico a *Insurgentes*, la más reciente película de Jorge Sanjinés, que data del mismo año. El libro publicado por Wood es el resultado de años de dedicación al estudio del cine de Sanjinés y el grupo Ukamau, y cubre un vacío significativo dentro del campo de los estudios cinematográficos en América Latina. Con base en

investigación histórica y documental, así como entrevistas y un sólido aparato crítico y teórico, Wood consigue cubrir aspectos biográficos e historiográficos y proveer un completo marco contextual para la filmografía del director, que también analiza con agudeza.

En su dimensión integral y latinoamericanista, el indigenismo cultural ha sido poco estudiado con sistematicidad. Sin embargo, y aunque centrado en el caso peruano, consideramos que el trabajo de Mirko Lauer (1997) que interroga el indigenismo artístico y cultural desde de la teoría cultural contemporánea, es uno de los aportes más brillantes y menos conocidos sobre el tema. Es importante mencionar que, aunque en ocasiones de manera aislada, no faltan biografías, catálogos de exposiciones o estudios de caso en torno a figuras fundamentales de la plástica indigenista del continente. Por mencionar solo algunos ejemplos, existe una bibliografía relativamente copiosa sobre figuras como Lola y Manuel Álvarez Bravo, Adolfo Best Maugard, Martín Chambí, Miguel Covarrubias, Manuel Figueroa Aznar, Cecilio Guzmán, Gerardo Murillo, Francisco Olazo, Diego Rivera, José Sabogal, Paul Strand, Ángel Vega Enríquez, Edward Weston y un largo etcétera. Sin embargo, una visión de conjunto del indigenismo latinoamericano, así como aproximaciones comparatistas, tendientes a rastrear las conexiones creativas y las interacciones intelectuales en el dilatado espacio de Latinoamérica, es aún una tarea pendiente. El reciente estudio de Elizabeth Kuon y otros autores (2008) sobre las redes de circulación artística en la ruta Cuzco-Buenos Aires es un ejemplo de una aproximación novedosa al indigenismo, y en general a la producción cultural, en virtud de su enfoque transnacional y de la exhaustividad con la que consigna los cuantiosos datos que sostienen su mapeo de los flujos entre algunas ciudades del Perú y Bolivia con la capital argentina en la primera mitad del siglo XXI.

Como punto final, pero no menos importante, cabe destacar que dadas las obvias colindancias temáticas y contextuales entre nuestro estudio y la agenda de los estudios poscoloniales y subalternos, aquellas teorías han irrumpido

constantemente en la investigación como el modelo teórico desde el que muchos estudiosos se han aproximado a la producción cultural latinoamericana. A pesar de que estas escuelas de pensamiento han supuesto un enorme aporte epistemológico y de compromiso ético y político en el seno de la academia y sus formas de aproximarse e interpretar a las llamadas “periferias”, sus postulados en muchas ocasiones resultan inadecuados o insuficientes para dar cuenta los procesos latinoamericanos ya que, como señala Gerardo Mosquera:

La situación de América Latina es muy diferente [a las de las antiguas colonias británicas] debido a que los colonizadores se asentaron y acriollaron, el régimen colonial concluyó temprano en el siglo XIX, y los intentos de modernización y el modernismo tuvieron lugar tras una larga historia post y neocolonial. De otro lado, es necesario señalar que el material de base . . . de la teoría postcolonial procede en su casi totalidad del mundo de habla inglesa, ignorando todo lo demás, incluida la América Latina entera. (2010: 154)

Es en virtud de lo anterior que en este trabajo hemos intentado orientar el debate sobre la base de las reflexiones que los mismos pensadores latinoamericanos han generado sobre la cultura de la región, sin que ello necesariamente implique una posición de “gueto” frente al pensamiento gestado desde otras latitudes del planeta. Se trata más bien de un ejercicio localizado y de localización de la producción del conocimiento en el que, tomando en préstamo las palabras de Nelly Richard, tratamos de partir de la pregunta fundamental ¿cuál “indigenismo” y desde cuál “nosotros”?⁸

4. Descripción por capítulos

⁸ Las palabras exactas de Richard son “¿Cuál ‘posmodernidad’ y para cuál ‘nosotros’?” (1994: 210)

Esta tesis se compone de tres capítulos y un anexo. En los capítulos primero y segundo hemos intentado proveer un marco de referencia para aproximarnos a nuestra filmografía de estudio. En el capítulo tercero realizamos un balance crítico de los postulados epistemológicos e ideológicos del indigenismo en las artes, para ponerlo en diálogo con la producción cinematográfica reciente. Finalmente, el anexo consigna los análisis de texto de cada una de las nueve películas que conforman propiamente nuestra filmografía de estudio.

En el primer capítulo ofrecemos un somero recuento histórico del pensamiento y la práctica indigenista en América Latina durante el siglo XX, con un foco especial en México y Perú. Más allá de intentar consolidar un relato maestro, unidireccional, hemos buscado revisar las conexiones intelectuales que han atravesado al continente y que nos permiten acentuar el carácter latinoamericanista del indigenismo. Partimos de la convicción de que cualquier relato, y lectura, sobre el movimiento indigenista ha de considerar su intrínseca e inabarcable riqueza y diversidad, así como los debates entre las diferentes –muchas veces coetáneas, y a menudo contradictorias– motivaciones y campos de acción del indigenismo en los distintos países de la región. Con este capítulo hemos tratado de responder a las preguntas de cómo y por qué ocurre la reemergencia indígena en América Latina en las dos últimas décadas, así como escudriñar las particularidades que este suceso implica dada su inscripción, temporal, epistemológica e ideológica en los procesos de la “globalización”. Las negociaciones de la subjetividad, los campos de acción y los marcos representacionales de los pueblos indígenas en la actualidad también son asuntos que se escudriñan en esta parte de la tesis.

El capítulo segundo consigna un recorrido por el cine indigenista latinoamericano desde el periodo silente hasta la década de 1990. Dado que trabajamos con una manifestación cultural recurrente, pero discontinua y desarticulada en tiempo y espacio, entendemos que el indigenismo en el cine constituye un fenómeno cuya expansión no ha sido lineal sino rizomática. Lo anterior no implica la imposibilidad

de su historización, ni tampoco ha podido impedir nuestra tendencia a estructurar el relato como un transcurso o sucesión de distintos episodios atinentes; algunos momentos inconexos se han presentado, sin embargo, como incisiones o paréntesis dentro del relato general. Aunque nos adherimos a la postura de Norman Bryson cuando asegura que “la debilidad de la genealogía como método es su triunfalismo intrínseco”, ya que solo da cuenta de las formas culturales victoriosas, excluyendo otras formas menores o históricamente inadvertidas, (2014: 17) nuestra aspiración en este capítulo es la de presentar un panorama general, por lo que la variedad y representatividad han primado sobre la exhaustividad o la búsqueda minuciosa de excepciones o contra-historias. El objetivo en este capítulo ha sido el de rastrear las variaciones de la representación de lo indígena en el cine de ficción en relación con los procesos de cambio social y político en las distintas coyunturas del continente. Más aún, intentamos desentrañar los mecanismos mediante los que el cine ha contribuido al debate y la construcción de la categoría de lo indígena.

En el capítulo tercero se discuten aspectos relacionados con el indigenismo en la cultura y las artes a la luz de algunos debates actuales de la teoría crítica y cultural tales como la representación de la alteridad, y sus implicaciones en materia de poder y deseo, las negociaciones y reelaboraciones de la subjetividad y las implicaciones éticas y políticas del indigenismo. Mediante la discusión de estas cuestiones hemos intentado poner en diálogo la tradición del indigenismo latinoamericano con las producciones que constituyen nuestra filmografía de estudio. Para estructurar la reflexión retomamos la noción de ideograma, que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo han descrito como el “elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro” (1983: 35), para tratar algunos de los motivos recurrentes que han atravesado el indigenismo moderno y reflexionar sobre sus variaciones contemporáneas a la luz de las películas que analizamos en el anexo. Estos ideogramas giran fundamentalmente en torno a tres ejes: la

naturaleza como tropo del primitivismo salvaje, la polisemia de la mujer y su cuerpo, como alegorías de la naturaleza y sinécdoques de la totalidad de una “raza” o etnia, y los forcejeos del signo y el lenguaje para dar cuenta de formas culturales diferentes como la oralidad, el canto y la transmisión de la memoria. El concepto de “*double bind*” propuesto por Gayatri Spivak (2013) nos permite abordar las aporías que perviven en la base de todo indigenismo, enfatizando el carácter “performativo” tanto de la producción cultural como, en el caso que nos ocupa, de la configuración de las categorías identitarias y las subjetividades indígenas.

Finalmente, en el anexo analizamos cada una de las nueve películas que conforman nuestra filmografía, que constituye propiamente nuestro caso de estudio, de acuerdo con los requerimientos teóricos y contextuales que cada una demanda. A pesar de que las fuentes hemerográficas (tales como críticas y reseñas realizadas en publicaciones de divulgación y especializadas) han sido referencia fundamental para la elaboración de estos análisis, la recepción ha sido una faceta que no hemos conseguido abordar como es menester a causa de las carencias metodológicas, que nos inhabilitan para realizar una aproximación certera en relación con el consumo, recepción, distribución y demás aspectos concernientes a la sociología del cine, pero también, y es importante mencionarlo, debido a las dificultades que tal trabajo conllevaría en virtud de las deficiencias en la infraestructura y la gestión cultural que aún priman en la región. La mayoría de los filmes que aquí se analizan fueron coproducidos por dos o más países y modestas casas productoras que, en la mayoría de los casos, cuentan con escasa o nula información sistematizada con respecto a indicadores numéricos tales como recaudación y número de espectadores, o bien cuantitativos, como estudios de públicos. Sin duda esta indagación sobre la recepción se impone como una necesaria y complementaria labor para ulteriores momentos de esta investigación.

Capítulo 1. Indigenismo y pensamiento latinoamericano

El indigenismo en América Latina es y ha sido un hecho social complejo y fascinante; continuo, ininterrumpido y, sin lugar a dudas, el de más largo aliento. Sus orígenes se remontan a los del continente, en el sentido actual del término; es decir, a los primeros contactos entre aborígenes y europeos. En virtud de esta larga data y de los objetivos, límites y alcances de esta tesis, en este capítulo sólo nos centraremos, en una primera parte (la más larga), en el indigenismo del siglo XX y en un segundo momento en el indigenismo de los inicios del siglo XXI.⁹

Si bien el indigenismo ha tenido presencia, con mayor o menor intensidad, en casi todos los países del continente, México y Perú constituyen los dos epicentros del movimiento debido a sus respectivas coyunturas históricas, tradiciones culturales y a que fueron los dos principales imperios precolombinos de la región, con estructuras sociales y entidades culturales bien definidas, que han trascendido durante milenios. Esto explica que el énfasis de este capítulo esté puesto en estos dos países.

El curso del movimiento indigenista, por otra parte, no puede verse como un desarrollo lineal teleológico, sino más bien como un conjunto de voces en simultáneo, a menudo disonantes, planteando el asunto indígena desde distintos ángulos y entendimientos. Coincidimos, por tanto con Mabel Moraña cuando señala que a lo largo de los años el indigenismo ha mantenido un “diálogo tenso con formulaciones anteriores y contemporáneas” tales como “la ideología del mestizaje, la idea de raza cósmica, la teoría de la dependencia y más

⁹ La elaboración de un panorama del indigenismo en las últimas décadas es una labor compleja y corre el riesgo de no ser lo suficientemente crítica en virtud de la escasa distancia temporal desde la que se enuncia. Nuestra intención en este sentido no es la de agotar el fenómeno, sino la de ofrecer un somero panorama que posteriormente facilite la comprensión contextual de la filmografía de la tesis.

recientemente, la teoría de la subalternidad.” (1998: 132) Cualquier relato, y lectura, sobre el movimiento indigenista ha de partir, por tanto, de una conciencia plena de su enorme riqueza y diversidad, así como de los innumerables debates entre las diferentes, muchas veces coetáneas, y a menudo contradictorias, versiones del indigenismo presentes en distintas temporalidades en los distintos países de la región. Aquí tratamos de abordarlo en sus distintas facetas: cultural, filosófica y político ideológica.

Antecedentes

El indigenismo del siglo XX surge al calor de un conjunto de circunstancias. Desde finales del siglo XIX las búsquedas identitarias de las recientemente independizadas naciones del continente vieron en los pueblos originarios un subterfugio para la afirmación de los valores nacionales. Los grupos de intelectuales en países como Bolivia, México y Perú emprendieron análisis de sus sociedades nacionales en los que el indígena emergió, irrefrenablemente, como una particularidad que demandaba estudio y reivindicación. Como afirma José Bengoa, en tal contexto el indigenismo se trató de un “[r]escate de lo indígena para afirmar una identidad compleja, propia, autónoma y diferenciada de la cultura occidental”. (2007: 200) Para Luis Villoro la escisión de los países de la región de la metrópoli española los llevó a encontrarse por primera vez solos, “consigo y sus problemas” y uno de esos “problemas” o “cuestiones” fue el indígena. (2017: 91) Como actor social y entidad cultural, el indígena había sido negado por los discursos de las repúblicas liberales, que, imbuidas por el pensamiento ilustrado de la igualdad y la ciudadanía, soterraron las diferencias étnicas y culturales en favor de una pretendida igualdad jurídica y social. En Perú, por ejemplo, esta negación llegó a ser incluso nominal. En el primer mes de la proclamación de la independencia un decreto de José de San Martín afirmaba que: “en adelante no

se denominarán los aborígenes indios o naturales [...], sino ciudadanos del Perú y con el nombre de peruanos deben ser reconocidos.” (Marzal: 51) En Ecuador, “a partir de 1857 la palabra ‘indígena’ aparece suprimida en el texto de las leyes, reglamentos, circulares, comunicaciones, informaciones. Se convierte en un obvio espacio en blanco signifiante; es una suerte de *locus* abandonado para un libre ejercicio de lo sobrentendido colectivo y dominante. ” (Guerrero 1997: 100) Ambrosio Velasco, parafraseando a Luis Villoro, lo resume así para el caso mexicano: “[l]ograda la independencia, los indígenas serán ‘abolidos’, desaparecidos o destruidos, especialmente con las leyes de Reforma y el proyecto liberal basado en el mestizaje, el autoritarismo y el desarrollo capitalista”. (2017: 23) Así, hacia finales del siglo XIX, la intelectualidad dirigió la mirada hacia ese componente fundamental de la sociedad en que la vivía y que había sido obliterado por los idearios de las repúblicas liberales.

1. El paradigma racial

Al ocuparse de lo indígena los diferentes grupos y escuelas de pensamiento realizaron propuestas diversas y desde distintas perspectivas sobre lo que debería ser y hacer el indígena dentro del conjunto del ser nacional en los albores del siglo XX. En su mayoría, los intelectuales latinoamericanos estaban influenciados por el positivismo comtiano que aplicaba los principios científicos a las ciencias sociales. En esta línea no es de extrañar que el espíritu decimonónico de la eugenesia se expandiera también por América, encausando el debate indigenista hacia la ideología de la raza. En consecuencia, la mayoría de los pensadores latinoamericanos de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX estuvieron, en mayor o menor grado, inmersos en las teorías raciales.¹⁰ Desde ellas

¹⁰ Para más información al respecto puede consultarse Graham Richard (ed.). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Texas: The University of Texas Press, 1990.

la asimilación indígena llegó a plantearse en términos de mestizaje y también, aunque en menor medida, en términos de una pretendida pureza y superioridad racial indígena, según veremos más adelante. En México Manuel Molina Enríquez fue el primero (1909) en defender la superioridad de la raza mestiza:

Los mestizos consumarán la absorción de los indígenas y harán la completa fusión de los criollos y de los extranjeros aquí residentes a su propia raza, y a consecuencia de ello, la raza mestiza se desenvolverá con libertad. Una vez que así sea, no solo resistirá el inevitable choque con la raza americana del norte, sino que, en el choque, la vencerá. (en Villoro 2017: 98)

En Bolivia, el pensador Franz Tamayo (1879- 1956) sostenía que el mestizo era el bloque fundamental en la construcción del sujeto nacional unificado. Su obra clave, *Creación de la pedagogía nacional*, publicada por primera vez en 1910, adjudica los movimientos decimonónicos independentistas a los ideales del ciudadano mestizo que “aún pensaba como español, pero ahora sentía como indio”.¹¹ (en Wood 2006: 66)

Más adelante, también en México, José Vasconcelos extendería la supremacía del mestizaje a una escala universal. En su célebre libro *La raza cósmica*, publicado en 1925, América Latina era celebrada como el crisol de una anhelada “raza síntesis” o “cósmica”:

El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará

¹¹ En esta cita cabe notar que al mestizo se le atribuye una parte racional ligada a su origen occidental y una parte espiritual que se relaciona con su origen indígena. La asociación de lo indígena con lo primitivo, mágico y espiritual es una tendencia que continua hasta nuestros días.

término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes. (1966: 32)

En el Perú Luis E. Valcárcel llegó a defender la superioridad de la raza indígena (sangre y cultura) sobre la decadencia de la europea y la mestiza. (Vargas 2008: 83) En su célebre libro *Tempestad en los Andes* (1927), escrito desde la más profunda exaltación, Valcárcel habla así de las comunidades mestizas:

Gusanos perdidos en las galerías subcutáneas de este cuerpo en descomposición que es el poblacho mestizo los hombres asoman a ratos a la superficie; el sol los ahuyenta, tornan a sus madrigueras. ¿Qué hacen los trogloditas? Nada hacen. Son los parásitos, son la carcoma de este pudridero. (1972: 39)

Tal como sostienen Kuon y compañía, el proyecto indigenista de Valcárcel “. . . se radicalizaba en la exclusión del ‘otro’, en una actitud simétrica a la que combatía por la opresión y marginación secular del indígena”.¹² (2008: 195) Según se ha demostrado, la ideología de raza fue una constante en los debates indigenistas del primer tercio del siglo XX y las posturas dentro de aquellos fueron diversas. Sin embargo, y pese a que esta tendencia a la diversidad se mantuvo, la Revolución mexicana de 1910 fue un importante aglutinador y potenciador del discurso indigenista a escala continental. Además, y como veremos a continuación, fue en México, en el seno intelectual de las postrimerías de la Revolución, donde el discurso indigenista experimentó un giro fundamental que paulatinamente desplazaría el enfoque eminentemente racial en favor de un paradigma antropológico y culturalista.

¹² Hay que resaltar, no obstante, que el discurso indigenista de Valcárcel se moderó con el paso de los años. Como veremos más adelante, en la década de 1940 el autor ocupó los cargos de Ministro de Educación y director del Instituto Indigenista Peruano desde los cuales operó con base en los ideales del indigenismo asimilacionista propios de la antropología cultural al estilo mexicano.

2. Revolución y antropología: el indigenismo en México en el primer tercio del siglo XX

La Revolución Mexicana de 1910 fue la primera revolución social victoriosa del siglo XX. Después de su fase armada y de la promulgación de la constitución en 1917, dio inicio a una nueva etapa de reconstrucción nacional y desarrollo institucional. Fue en este contexto donde tuvo lugar un auge indigenista sin precedentes y que a la larga tendría enormes alcances regionales.

Aupadas por el fervor revolucionario, numerosas y muy diversas ideas y posiciones con respecto a los pueblos originarios del continente nutrieron acalorados debates y hallaron su expresión en distintas facetas, desde el pensamiento y las artes, hasta la biología, la educación, la política y la cultura popular. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) significó para la intelectualidad latinoamericana el debilitamiento de un modelo cultural (el europeo) hasta entonces indiscutible. (Kuon et al. 2008: 13) Lo anterior ocasionó, por una parte, la necesidad de buscar y generar modelos propios en el pensamiento latinoamericano de cara a las coyunturas del momento pero también, y de manera muy especial, el posicionamiento de la academia estadounidense como nuevo referente para el desarrollo y ejercicio de las ciencias humanas y sociales.

Como bien ha descrito Olivier Debrouse (1983), en México las décadas de 1920 y 1930 se debatieron, en materia de educación y cultura, entre tres escuelas o corrientes de pensamiento, claramente discernibles (y con visiones diferentes con respecto a los indígenas): de un lado, la del humanismo universalista y genérico, representada por José Vasconcelos; del otro, la de la antropología cultural representada por Manuel Gamio y, finalmente, el pragmatismo pluralista

impulsado por Moisés Sáenz.¹³ (Salazkina 2009: 27) A continuación haremos un breve repaso de dichas posturas, no sin conciencia de que entre ellas se intercalan posiciones intermedias y, en su interior mismo, matices y autores no estudiados aquí en virtud de las limitaciones de este trabajo.

José Vasconcelos fue un ideólogo fundamental no sólo para el desarrollo cultural de México, sino para la dimensión latinoamericanista del proyecto mexicano. Al ser un actor decisivo en la vida institucional y política del país, su agenda educativa y cultural, marcadamente nacionalista, sentó las bases para el ulterior devenir del indigenismo mexicano que fungió como inspiración para el resto de la América hispana. Nacido en 1882, Vasconcelos tuvo una formación en derecho y filosofía. En 1920 ocupó el cargo de rector de la Universidad Nacional de México. Comenzaría ahí su labor latinoamericanista: su lema universitario "por mi raza hablará el espíritu" involucra a la totalidad de la América Latina. El escudo universitario, diseñado por encargo del mismo Vasconcelos, combina un águila mexicana y un cóndor andino para formar una especie de ave bicéfala, que resguarda el mapa de América Latina, desde la frontera norte de México hasta el Cabo de Hornos. En 1921 Vasconcelos creó la Secretaría de Instrucción Pública (la dirigirá hasta 1924) y echó a andar un ambicioso programa de escuelas rurales y misiones educativas.¹⁴ Esta última contemplaba, en el plano indigenista, el anhelo de integración del indígena al resto de la nación así como un importante componente sanitarista: las brigadas educativas no sólo se ocupaban de escolarizar a las comunidades indígenas, sino que también implementaban en ellas campañas de vacunación, deporte y prácticas de higiene. (Vaughan 1997: 4)

¹³ Para más detalles sobre los diferentes enfoques culturales, educativos e indigenistas de Vasconcelos y Gamio puede verse el libro de Mary Kay Vaughan, *State Education and Social Class in Mexico, 1880-1928*, Dekalb: Northern Illinois University Press, 1982, pp. 239-266.

¹⁴ Para más información sobre el proyecto educativo de Vasconcelos y su alcance ver: Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in Revolution: Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930-1940*, Arizona: The University of Arizona Press, 1997.

En general, y simplificando al máximo, la ideología de Vasconcelos con respecto a los pueblos indígenas podría resumirse en la búsqueda de su integración al conjunto de lo nacional. Como filósofo, aspiraba al absoluto en tanto que síntesis moral, epistemológica y espiritual de las principales culturas del mundo. A su entender, la generación de una nueva raza mexicana (mestiza) implicaría necesariamente la integración indígena al proyecto de la razón universal y para ello sería menester la asimilación total de los indígenas al proyecto nacional moderno y a los valores de la civilización occidental. En esta línea, por ejemplo, su proyecto educativo contempló la difusión de los clásicos greco-latinos entre los indígenas por medio de las escuelas rurales. (Hale 1996: 199) En su libro *El desastre* (1938) el mismo Vasconcelos enuncia su postura en cuanto a la educación indígena, posicionándose totalmente en contra de las premisas estadounidenses, donde, como apunta, los nativos fueron localizados en reservas y apartados del resto de la sociedad: “. . . organizamos nosotros nuestra campaña de educación indígena a la española, con incorporación del indio todavía aislado, a su familia mayor, que es la de los mexicanos.” (1998: 62) Parte del proyecto educativo rural incluía la creación de las denominadas “misiones culturales”, nombradas así como una referencia explícita a las misiones evangelizadoras de los frailes indigenistas durante el siglo XVI. Una parte del programa de acción de los maestros misioneros fue redactada por la poeta chilena Gabriela Mistral, a quien Vasconcelos había llamado a colaborar con la reforma de la educación rural:

Los puntos del programa propuesto por Gabriela Mistral tendían a valorizar la cultura indígena, inculcando el orgullo por el pasado prehispánico, y la educación cívica, para que el indígena conociera su condición de ciudadano. (Giraud 2008: 78)

El proyecto vasconceliano fue de enorme impacto y se prolongó, no sin conflicto, aún después de su presencia al frente de la Secretaría de Educación. Como analizaremos en detalle más adelante, la efervescencia cultural y el compromiso

político de humanistas e intelectuales con el nuevo proyecto de nación posrevolucionaria garantizó la continuidad, no sin tropiezos, de los principales ejes de aquel programa educativo y cultural (escolarizar y cultivar a las masas populares así como promover los valores del nacionalismo en todos los sectores de la población) y lo diseminó a escala continental. Para los estudios sobre indigenismo la Secretaría de Educación juega un papel fundamental, pues, como señala Laura Giraudo “. . . se convertirá en protagonista del debate sobre la definición de aquella parte de la población rural, analfabeta, destinada a ser transformada.” (2008: 18) Su campo de acción, por otra parte, se expandió más allá del ejercicio de la escolarización; así, el programa de arte público por ella impulsado tuvo su expresión cumbre en el movimiento muralista que, junto con la novela (principalmente peruana), fue la base de la estética indigenista en Latinoamérica. A la par, el indigenismo estuvo fuertemente presente en la música, las artes aplicadas y decorativas y permeó en la cultura popular incluso en países donde la demografía indígena era escasa.¹⁵ Más allá, y como también veremos más adelante, el indigenismo se expandió desde el pensamiento intelectual de élite hasta la esfera pública por medio de las artes y de los programas de gobierno (radio, publicaciones, fiestas cívicas, etc.) orientados a la celebración de la artesanía y el folclor.¹⁶

Según se ha visto, la influencia del pensamiento de José Vasconcelos rebasó los ámbitos del debate ideológico y académico para convertirse en directriz de una

¹⁵ El impacto del indigenismo en Argentina, por poner solo un ejemplo, es elocuentemente descrito en el libro de Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales: *Cuzco-Buenos Aires. Ruta De Intelectualidad Americana (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2008.

¹⁶ En México en 1921, por ejemplo, el periódico *El Universal* organizó un concurso de belleza indígena al estilo de los certámenes de belleza internacionales. (Salazkina, 2009: 25) Sobre los programas de impulso a la artesanía y el folclor puede verse José Bengoa “Leyes y programas de desarrollo indigenistas” en *La emergencia indígena en América Latina*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp.229-233.

lógica institucional en materia de educación y cultura. La relación del pensador con el mundo indígena, no obstante, era exclusivamente libresca y humanista. En contraste, su contemporáneo Manuel Gamio fue un parteaguas en los procesos de definición y práctica de los indígenas y el indigenismo. Formado en la universidad de Columbia bajo la tutoría de Franz Boas, Gamio fue el pionero en el planteamiento del indigenismo en términos de antropología cultural. Esta corriente se alejaba del evolucionismo positivista y entendía a los pueblos y las culturas fundamentalmente en virtud del análisis socio-histórico y no con base en la biología. (González Gamio 2003) En esta línea, Gamio introdujo en México el trabajo de campo en la antropología y la etnología, promovió la creación de instituciones dedicadas exclusivamente a atender los asuntos indígenas y, más importante, con su discurso y acciones encabezó un cambio gradual en el enfoque epistemológico del indigenismo: del énfasis teórico del humanismo universalista a las premisas y métodos de la antropología cultural. El curso de este cambio, sin embargo, no debe verse como una simple sucesión de modelos dominantes sino como el solapamiento de diferentes versiones del indigenismo orbitando, principalmente, en torno a la Secretaría de Educación Pública. Laura Giraudo lo resume inmejorablemente:

En la construcción del nuevo nacionalismo mexicano, así como en los proyectos culturales y educativos de la SEP, la concepción antropológica evolucionista –que interpretaba las diferencias culturales en términos de distancia evolutiva– convivía con una antropología no evolucionista, en la versión del particularismo histórico. Las distintas, y a menudo contradictorias, influencias, la lecturas infieles, la ambigua distinción entre indígenas y campesinos, así como el surgimiento de propuestas culturales divergentes, conformaban una idea de transformación que no era lineal ni del todo coherente, lo que se manifestaba en la dificultad de diseñar un proyecto educacional a la altura de la compleja realidad mexicana. (2008: 18)

Dado que la primera formación de Gamio había sido dentro de la arqueología, a su regreso a México (después de su paso por Columbia) se incorporó al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología con el cargo de inspector de monumentos. En 1916 publicó el que a la postre sería su libro más célebre: *Forjando patria*, un conjunto de ensayos fervorosamente nacionalistas en los que el componente indígena del país es constantemente revisado y puesto en valor al grado de que José Bengoa describe al libro como “el primer manifiesto indigenista antes del indigenismo propiamente tal.” (2007: 209) En línea con las premisas de la antropología cultural Gamio propone en aquel libro un giro copernicano en el estudio de los pueblos indígenas. Desde su óptica, la empresa no se agotaba en el estudio de las culturas indígenas desde un punto de vista externo, sino que debía avanzar hacia su comprensión y conocimiento internos (lo que en la jerga antropológica se denominaría como la contraposición *etic/emic*, respectivamente):

Sucede que determinados antecedentes históricos, y especialísimas condiciones sociales, biológicas, geográficas, etcétera, del medio en que vive [el indio] lo han hecho hasta hoy inepto para recibir y asimilar la cultura de origen europeo . . . lo prejuzgamos con nuestro criterio, cuando deberíamos compenetrarnos del suyo para comprenderlo y hacer que nos comprenda. Hay que forjarse –ya sea temporalmente– un alma indígena. Entonces, ya podremos laborar por el adelanto de la clase indígena. (Gamio 1993: 74)

El impacto de *Forjando patria* no fue poco: según ha quedado consignado por la prensa de la época, el presidente de México Álvaro Obregón después de leerlo y felicitar a Gamio manifestó su intención de comprar y repartir cien ejemplares entre sus allegados políticos para que el libro fuera tomado como directriz en ciertos asuntos de gobierno. (González Gamio 2003: 59) En esta línea, en 1917 Gamio pudo fundar el Departamento de Antropología (el primero en su tipo en el continente americano) como un organismo gubernamental específicamente

encaminado al estudio y atención integral de los asuntos indígenas pasados y presentes. Para él avizoró cuatro directrices:

1. El carácter cultural del problema del indio que no es incapacidad étnica ni puede eliminarse socavando su forma de vida ni eliminando sus valores.
2. La utilización de los conocimientos científicos para resolver problemas sociales.
3. La investigación integral de la población, examinando todos los aspectos, social, cultural, educativo y antropológico, y no solo uno.
4. La profundidad y amplitud de los estudios, que deben comprender todos los antecedentes y llegar a la situación contemporánea. (González Gamio 2003: 62)

Como asegura Bengoa, en buena parte del siglo pasado las ideas de Gamio fueron las dominantes dentro del paradigma indigenista y, más aún, "se transformaron en ideologías, en políticas y en programas de gobierno." (2007: 210) Según argumentaremos más adelante, esta aseveración bien puede aplicarse por extensión a otros países latinoamericanos toda vez que fue el mismo Gamio quien estuvo a cargo del organismo indigenista que desde 1940 aglutinó a los países del continente. Sin embargo, otro personaje merece nuestra atención en relación con los modelos de pensamiento indigenista. Si bien Vasconcelos y Gamio diferían en su concepción y proyectos con respecto al "asunto indígena", en términos generales bien podría decirse que ambos apostaban por la "asimilación" de los indígenas a la cultura dominante moderna, nacional y occidental. De formación científica y educado principalmente en Estados Unidos, Moisés Sáenz orbitó en torno a los debates educativos en México y ocupó diversos cargos en la Secretaría de Educación. Aunque al principio se alineó con las posturas asimilacionistas de Gamio, hacia la década de 1930 su postura había dado un giro radical hacia el pluralismo; es decir, apostaba por la integración de los indígenas al conjunto nacional y no por su asimilación al mismo. Mientras este último modelo implicaba la aculturación de los indígenas en favor de una homologación cultural en la que primaran los valores de la cultura dominante, la segunda opción

consideraba necesario el respeto a sus particularidades étnico-culturales y con ellos desechaba toda pretensión de uniformidad cultural. Sáenz, quien había sido cercano pupilo del filósofo John Dewey, padre del pragmatismo y la 'escuela activa', realizó en 1931 un viaje comisionado por la SEP por Bolivia, Guatemala, Ecuador y Perú para observar la forma en que se trataba el "problema indio" en aquellos países. (Giraudó 2011: 27-30) Según veremos más adelante, Sáenz fue una figura fundamental en la consolidación del proyecto indigenista interamericano.

3. Debates indigenistas en el Perú: el indigenismo desde el materialismo histórico

Si bien el Perú no experimentó propiamente una revolución social como la mexicana, las décadas de 1920 y 1930 fueron convulsas para el país. Decenios de gobiernos oligárquicos,¹⁷ entroncados con valores y prácticas propias del feudalismo colonial, habían conseguido que Lima y las clases dominantes vivieran, casi por sistema, de espaldas a sus raíces e identidad indígena.¹⁸ Así, el primer tercio del siglo XX se caracterizó por los desafíos a la oligarquía desde diversos frentes. (Contreras y Zuloaga 2014: 223-240) Desde esta perspectiva, el surgimiento y auge del indigenismo peruano pueden verse como parte de un fenómeno más amplio que fue el movimiento anti-oligárquico, del que también

¹⁷ El periodo conocido como "República oligárquica" abarca de 1895 a 1919. (Contreras y Zuloaga 2014: 212-223)

¹⁸ Por poner un par de ejemplos, desde la promulgación de la ley del 20 de noviembre de 1898 hasta la de 1979 los indígenas carecían del derecho al voto. (Marzal 1993:51) En su célebre libro *Le Pérou Contemporain* (1907), escrito directamente en francés y traducido al castellano en 1981, el diplomático e intelectual peruano Francisco García Calderón ofrecía un panorama de su país en el que sólo se menciona a los indígenas en 3 de las 333 páginas que componen el volumen. (en Marzal 1993: 420)

formaron parte, por ejemplo, el sindicalismo y el movimiento de las reformas universitarias.

La valoración de la cultura indígena era un hecho ineludible que se venía dando cada vez con mayor intensidad. Para Mirko Lauer el indigenismo socio-político “. . . aparece en la resaca depresiva de la guerra con Chile [1879-1883] cuando –quizás por un instante– tambalea la idea criolla de la nacionalidad”. (1997: 12) Después de la fundación de la Asociación Pro-Indígena iniciada en Lima por Pedro Zulen, Joaquín Capelo y Dora Mayer en 1909, los hallazgos arqueológicos de Machu Picchu en 1911 contribuyeron también a la valoración del pasado indígena especialmente en la zona de Cuzco, donde un incipiente y peculiar indigenismo iba tomando forma gracias a personajes como la escritora Clorinda Matto de Turner y, más adelante, con intelectuales como Luis E. Valcárcel, José Uriel García, José Gabriel Cosío y José Angel Escalante. De esta manera, para 1920 el ambiente cultural e intelectual de esa ciudad ya había generado importantes movimientos como el *Grupo Ande* y las revistas *Kosko* y *Kuntur*, por lo que en Cuzco el indigenismo estaba ya consolidado como un movimiento cultural perfectamente discernible. (Kuon et al. 2008: 40)

Aunque el indigenismo peruano del primer tercio del siglo XX fue rico, multifacético y lleno de matices, en este apartado solamente nos detendremos en las que consideramos las dos figuras centrales para el pensamiento indigenista y sus derroteros en el Perú: el limeño José Carlos Mariátegui y el trujillano Víctor Raúl Haya de la Torre.¹⁹ Ambos personajes –estrictamente contemporáneos ya que su diferencia de edad era de solo un año– habían sido pupilos del escritor Manuel González Prada, anarquista, director de la biblioteca nacional y precursor del indigenismo peruano. Para la década de 1920 las revoluciones mexicana y rusa

¹⁹ Limitándonos en estos momentos al indigenismo político, ya que sobre el indigenismo cultural hablaremos en detalle más adelante y ahí trataremos otras figuras fundamentales como Ciro Alegría y José María Arguedas.

eran los principales referentes políticos e ideológicos en el Perú y Mariátegui y Haya, cada cual por su cuenta, habían destacado en los campos político y cultural lo suficiente como para merecer la atención de la clase gobernante. Mariátegui se había hecho notar en el ámbito de las publicaciones: colaboró desde muy joven en diversas revistas (algunas veces bajo un pseudónimo) y en 1919 fundó el diario *La Razón* desde el que apoyó abiertamente la reforma universitaria y las luchas obreras. Víctor Raúl Haya de la Torre, por su parte, era entonces el líder del frente obrero-estudiantil en Lima que se oponía, entre otras cosas, a la consagración del Perú al Sagrado Corazón de Jesús impulsada por el gobierno de Augusto B. Leguía .

En aquel contexto de confrontación con el gobierno de Leguía ambos pensadores se vieron orillados al exilio. Sendas experiencias fuera del Perú, aunadas a lecturas e inclinaciones intelectuales previas, delinearon sus perfiles orientándolos hacia similares posturas ideológicas.²⁰ En Turín, Mariátegui estuvo en contacto con los círculos del partido socialista italiano, en donde reafirmó su conocimiento y adhesión al marxismo pero con la convicción de que el método de Marx en América Latina debía aplicarse con ajustes que respondieran a las particularidades de la región. Por su parte, Haya de la Torre fue invitado por José Vasconcelos a México para ser su secretario personal. Además del contacto con aquel ideólogo y con la experiencia revolucionaria mexicana, Haya había estado previamente en La Habana, donde tuvo contacto con el pensamiento de José Martí y el partido comunista cubano, y en Panamá, donde cobró conciencia de los alcances del imperialismo estadounidense con la explotación del canal. (García 2010: 255-259) Así, su pensamiento anti-imperialista se perfiló también como latinoamericanista e indigenista.

²⁰ Aunque posteriormente la fractura entre Mariátegui y Haya se volvió insalvable, asunto del que no nos ocuparemos por ser completamente ajeno a nuestro enfoque.

Para Haya el imperialismo estadounidense implicaba una seria amenaza contra los pueblos indios, por lo que de cara a él clamaba por la unificación de los países latinoamericanos. En esta línea resulta revelador que a sus ojos el rasgo definitorio y diferenciador de la zona no fuera su naturaleza hispana (latina), sino indígena. En 1924 Haya acuñó el término “indoamérica” y, en la que después sería considerada la ceremonia fundacional de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (la base del partido Aprista Peruano, a la larga el más importante en el Perú durante el siglo XX), hizo entrega a la federación de estudiantes de México de una simbólica bandera roja en cuyo centro figuraba el mapa “indoamericano” rodeado por el lema vasconceliano “por mi raza hablará el espíritu.” (García 2010: 265)

Por su parte, al volver al Perú, Mariátegui fundó la Revista *Amauta* (1926), un referente fundamental en la historia cultural del país y de toda la América Latina por ser la publicación en torno a la cual se aglutinó una nueva generación vanguardista que experimentaba y trataba de difundir corrientes de pensamiento como el psicoanálisis, el cubismo, la nueva narrativa rusa y, principalmente, el indigenismo. Como bien señala José María Arguedas, el propio título de la revista, palabra quechua para nombrar a los sabios o educadores incaicos, “estaba fijando su posición” indigenista. (1981:192) En 1928, tras su escisión con Haya de la Torre, Mariátegui fundó el partido socialista peruano, ese mismo año vio la luz su célebre libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* en el que el autor hace una lectura marxista de la historia del Perú. Desde esa perspectiva, el régimen comunitario de posesión de la tierra en el imperio incaico se ve en relación directa con el comunismo moderno. Esta idea llevó a Mariátegui a plantear que la base de la revolución socialista en el Perú no se hallaba en el proletariado urbano, según se clamaba desde el marxismo ortodoxo, sino en las bases indígenas provenientes de un modo de producción de anclaje feudal:

El socialismo ordena y define las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora. Y en el Perú las masas –la clase trabajadora– son en sus cuatro

quintas partes indígenas. Nuestro socialismo no sería, pues, peruano –ni sería socialismo– si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas. (Mariátegui en Cornejo 1980: 20)

Las propuestas de Mariátegui apuntaban a una revolución socialista a partir de un campesinado indígena cuyas tradiciones comunitarias hacían posible, a su entender, su tránsito de una economía primitiva a un sistema colectivo sin necesidad de etapas intermedias. (García 2010: 338) Sin embargo, como bien observa Mirko Lauer, en el pensamiento de Mariátegui la idea del indígena como metonimia del campesino “. . . es reductible a una categoría histórica concreta de relación productiva con la tierra” (1997: 14) y, por lo tanto, convierte el problema indígena en un asunto eminentemente económico (agrario) que oblitera los aspectos étnico-culturales de la lucha indigenista. De acuerdo con el análisis de José Bengoa “Mariátegui no era antropólogo, sino político” y en ello radica, fundamentalmente, su diferencia con el indigenismo culturista mexicano. (2007: 213-214)

Por su parte, el indigenismo de Haya de la Torre tenía en común con el mariateguismo su enfoque político, pero difería en sus propuestas. Para Haya el problema indígena era también un conflicto de explotación y posesión de la tierra; no obstante, y en línea con lo aprendido en México, Haya apostaba por la asimilación del indígena al estado nacional. Así, mientras su versión del indigenismo buscaba la integración del indígena al orden establecido, la de Mariátegui buscaba irrumpir en dicho orden mediante la revolución socialista que, a su entender, debería ser, también, indigenista: “ [Haya] no creía en la utopía del comunismo primitivo de Mariátegui; veía en cambio en la naciente clase media y en los trabajadores urbanos los soportes sociales más importantes del nuevo proyecto político.” (Contreras y Zuloaga 2014: 231) En 1930 Haya fundó el partido aprista peruano (antes ya había fundado diversas células en otros países), en cuyo plan de acción inmediata se contemplaba la incorporación de la población

indígena a la vida nacional mediante los siguientes puntos: modernización de sus comunidades, establecimiento de escuelas rurales, impulso a la creación de cooperativas agrarias e implementación de una enérgica campaña contra el consumo del alcohol y la hoja de coca. (Davies 1971: 630) Como se ha visto, aunque el programa aprista daba gran importancia a los asuntos indígenas (y en términos generales coincidía con la postura de Mariátegui en su diagnóstico de que el principal problema indígena era de orden económico) este sector poblacional no constituía el eje central de su plan de acción. En aquel se buscaba, más bien, la adhesión indígena a los valores y dinámicas nacionales (mestizas y urbanas). En 1931 Haya contendió en las elecciones presidenciales siendo derrotado por Luis Miguel Sánchez Cerro. El partido aprista, que para entonces había reunido una enorme cantidad de militantes, no reconoció los resultados de la elección y se enfrentó con armas a las fuerzas públicas. En consecuencia el aprismo pasó al claudestinidad y Haya de la Torre, al igual que cientos de sus seguidores, fue apresado y sólo recobró la libertad en 1933 con la amnistía del gobierno de Oscar R. Benavides, que había llegado al poder después del asesinato de Sánchez Cerro. A pesar de que el partido aprista peruano no ganaría las elecciones del Perú hasta 1985, y pasaría al menos una vez más a la claudestinidad antes de ello, su impacto en la vida pública fue amplio, toda vez que ha sido el partido político de más larga data en ese país. Sus directrices ideológicas y el contexto de sus acciones, sin embargo, se modificaron sustancialmente al paso de los años.

De otro lado, la temprana muerte de José Carlos Mariátegui en 1930 interrumpió una brillante carrera intelectual y el desarrollo de una original propuesta indigenista gestada gracias a su particular interpretación e implementación del marxismo como método. Aunque la tradición abierta por él tuvo una larga reverberación en el Perú, el indigenismo culturalista fue el paradigma dominante en América Latina en las décadas siguientes, tanto en la academia como en el

discurso político y sus correspondientes programas e instituciones. Como asegura Gonzáles, hacia el final del gobierno de Benavides (1933-1939) las propuestas radicales en materia indigenista habían sido prácticamente eliminadas del mapa. (2012: 136) A continuación veremos cómo la celebración del primer Congreso Indigenista Interamericano en 1940 y la posterior creación del Instituto Indigenista Interamericano tuvieron un papel determinante en este respecto y definieron la hoja de ruta del indigenismo latinoamericano en las siguientes décadas.

4. Congresos interamericanos: indigenismo institucional panamericano

Ante la enorme pluralidad de actores, corrientes y posicionamientos a lo largo y ancho del continente en materia indigenista, el Primer Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en México en 1940, constituyó un verdadero punto de inflexión y también, no menos importante, un aglutinador del indigenismo a escala continental. En general, y simplificando al máximo, puede decirse que partir de entonces dio inicio una nueva etapa indigenista en América que abarcaría, de manera más o menos flexible, las décadas de 1940 a 1970.²¹ Durante esta etapa el indigenismo se convirtió en política oficial de algunos países, dando paso a lo que bien podría denominarse como un “indigenismo institucionalizado”. (Sámano 2004: 147-50)

La idea de reunir a los países del continente para debatir en materia de indigenismo fue impulsada por iniciativa del maestro boliviano Elizardo Pérez durante la Primera Conferencia Panamericana de Educación que tuvo lugar en México en 1937.²² Posteriormente, la Octava Conferencia Panamericana realizada

²¹ Giraudo y Sánchez (2011) establecen la periodización entre 1940 y 1970, mientras que José Bengoa (2007), aunque admitiendo que la década de 1970 consistió en un periodo de ruptura, apunta que fue a partir de 1980 que realmente tuvo lugar la verdadera re-articulación del discurso y las prácticas indigenistas.

²² Pérez fue fundador de un interesante proyecto educativo indigenista, la escuela-ayllu de Warisata en Bolivia. (Kuon et al. 2008: 69).

en Lima en 1938 acordó la realización del congreso y el eventual establecimiento de un Instituto "Indianista" Interamericano. (Giraudó 2011: 25) La elección de la localidad de Pátzcuaro, Michoacán, como sede del congreso no fue en absoluto fortuita. Michoacán era el estado natal de Lázaro Cárdenas, presidente de México entre 1934 y 1940 conocido por sus inclinaciones "obreristas", "agraristas" y de transformación sociocultural. Pátzcuaro, además, tenía un enorme valor simbólico para el indigenismo al ser el enclave desde el que el obispo Vasco de Quiroga había emprendido una serie de acciones encaminadas al estudio y la defensa de los indios frente a los abusos de los conquistadores españoles en el siglo XVI.

El congreso reunió durante diez días a más de doscientos indigenistas provenientes de diecinueve países del continente. Su principal promotor fue el mexicano Moisés Sáenz, cuya visión y desempeño fueron fundamentales para reunir a un conjunto de personalidades destacadas bajo la figura de "invitados especiales", es decir, al margen de las representaciones oficiales enviadas por cada país. Entre aquellos se encontraban, por ejemplo, escritores como los peruanos José María Arguedas e Hildebrando Castro Pozo, así como el ecuatoriano Jorge Icaza. Además, en el congreso participaron otros destacados indigenistas como el peruano Luis Valcárcel, el brasileño Edgar Roquette-Pinto y el boliviano Antonio Díaz Villamil. No menos importante es el hecho de que se reuniera a 47 delegados indígenas procedentes de México (32), Estados Unidos (14) y Panamá (1). (Giraudó 2011: 25) Otro de los principales promotores del congreso fue el antropólogo John Collier, a la sazón jefe de la Oficina de Asuntos Indígenas de los Estados Unidos, y autor, bajo la política de *New Deal* del presidente Roosevelt, de la famosa Acta de Congreso de los Estados Unidos (1934), en la cual se rectificó la antigua política de ese país frente a sus naciones indígenas. (Pineda 2012: 17)

Las ponencias se organizaron en torno a cuatro comisiones: biología, socioeconomía, educación y asuntos jurídicos. Al finalizar el congreso se redactó un *Acta final* que a la larga sirvió como "hoja de ruta para un programa de

intervenciones y para una política de acción común en el ámbito continental.” (Giraudó 2011: 22) Entre otras cosas, el *Acta final* recogía la necesidad de crear el Instituto Indigenista Interamericano, un organismo intergubernamental especializado cuyas tareas deberían consistir en la “colección y difusión de información acerca de los indígenas, el trabajo científico, la celebración de reuniones periódicas, la coordinación de las políticas indigenistas y la promoción de filiales en los países.” (Giraudó 2011: 22)

En efecto, una de las repercusiones más importantes del Congreso de Pátzcuaro fue la creación del Instituto Indigenista Interamericano (III), así como de institutos indigenistas locales en cada país involucrado.²³ No fueron, sin embargo, los únicos organismos encaminados al estudio y “cuidado” de los indígenas: tan sólo en México se crearon alrededor de un centenar de departamentos, secretarías, consejos, centros de coordinación, programas, institutos y fideicomisos de esa orientación. Además durante este periodo se impulsaron publicaciones, festividades y programas indigenistas. (Sámano 2004: 149) Ante la enfermedad y muerte de Moisés Sáenz en 1941, Manuel Gamio, quien no había estado involucrado en el indigenismo interamericano hasta entonces, asumió la dirección del III por casi veinte años, desde su fundación hasta la muerte de Gamio en 1960: “[e]l nombre de Gamio (...) permanecerá así indisolublemente ligado al indigenismo interamericano, lo que ha oscurecido la etapa previa y el protagonismo de Sáenz.” (Giraudó 2011: 82)

De acuerdo con Bengoa en los países latinoamericanos las políticas indigenistas se fueron plasmando en leyes de marcada tendencia integracionista estructuradas, de manera general, en tres grandes áreas. En primera instancia, la educación, que mediante escuelas bilingües, libros de texto y programas de aprendizaje,

²³ Se crearon institutos indigenistas en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, México, Perú y Venezuela. En algunos de estos países existieron antes organismos abocados al estudio y la defensa del indio, pero se carecía de un proyecto común que los vinculara entre sí.

propiciaba la “integración blanda” del indígena al conjunto nacional. En segundo lugar, el impulso a las artes y “artesanías” indígenas, mediante las que este tipo de artefactos se legitimaron y obtuvieron una dignidad de la que antes carecían. Finalmente con los programas agrícolas que buscaron impulsar la modernización (tecnificación) del campo y que a menudo ignoraron los saberes locales de los campesinos indígenas para imponer técnicas y métodos modernos. (2007: 229-230)

Como bien señalan Laura Giraudo y Juan Martín Sánchez, el material historiográfico sobre el indigenismo de las décadas de 1940 a 1970 es escaso y a menudo contrasta con la gran profusión bibliográfica y testimonial de carácter valorativo que sobre él se ha generado. (2011: 10-11) No obstante, la misma autora ha elaborado un agudo balance del indigenismo después de Pátzcuaro en el que destaca dos rasgos fundamentales de la nueva etapa: (1) la prevalencia de una orientación científica y apolítica del indigenismo (que, por lo demás, se vinculó institucionalmente a instancias gubernamentales) en detrimento del indigenismo “romántico”²⁴ político y radical que había caracterizado a la etapa anterior²⁵ (2012: 4); (2) el establecimiento de la antropología aplicada como la

²⁴ Osmar Gonzales y Mariana Ortega describen al periodo previo como de un indigenismo “romántico” en contraposición al indigenismo “científico” que prevalecería a partir del congreso de Pátzcuaro. (2012: 40) Un claro ejemplo de la moderación de los discursos indigenistas radicales es el caso de Luis E. Valcárcel, a quien nos hemos referido antes, y quien durante su primera etapa profesó un indigenismo radical, orientado a la exaltación de la raza y cultura indígena y el repudio de lo no indio. En la década de 1940, y después de una estancia en Estados Unidos donde tomó contacto con el trabajo de Franz Boas, Wendell Bennett y Bronislaw Malinowski, Valcárcel se posicionó por un indigenismo culturista (asimilacionista) a la manera mexicana, mismo que llevó a la práctica cuando fue director del Instituto Indigenista Peruano. (2012: 39)

²⁵ Giraudo lo describe como un proceso de semi-profesionalización de los indigenistas, que en adelante ya no serían, como en la etapa anterior, indistintamente escritores, abogados, pedagogos, médicos o artistas, sino, en su gran mayoría, antropólogos. Además detecta, para el caso mexicano, un cambio en la orientación del indigenismo, que pasó de tener como principales ideólogos a los “intelectuales pedagogos” a los “intelectuales académicos”. (2011: 87) Por otra parte, Giraudo y Lewis explican el carácter apolítico de los organismos indigenistas como parte de una estrategia para obtener legitimación y fondos, tanto de los gobiernos de sus correspondientes países como de fundaciones estadounidenses. (2012: 4)

principal disciplina desde la cual se estudió y gestionó el asunto indígena, disminuyendo así la participación de otras ciencias como el derecho, la historia, la agronomía, la filología, la arqueología o la pedagogía en el debate indigenista. (2011: 16) Más allá, el carácter “panamericano” o “interamericano”, con directrices comunes, del proyecto indigenista fue probablemente el principal giro causado a raíz del congreso de Pátzcuaro y de la creación del III. Como asegura Bengoa, hasta el momento no se ha alcanzado un nuevo consenso de la envergadura del de Pátzcuaro en materia indigenista (2007: 220) y, como apunta Giraudo, el indigenismo tuvo un papel significativo en “la identificación de un proyecto continental durante las décadas centrales del siglo XX.” (2011:14-15)

Pese a lo anterior, y como señala esa autora, el indigenismo nunca fue ni el discurso ni el actor dominante en los procesos modernizadores y desarrollistas²⁶ latinoamericanos (2011: 14-15), y a la larga la implementación de las políticas indigenistas demostró ser poco eficaz para terminar con la pobreza y marginación de los pueblos indígenas dentro de los proyectos nacionales. A menudo este fracaso en la implementación de las directrices indigenistas (así como su paternalismo tutelar, su visión moderna y su supeditación a los intereses económicos, políticos y de colonialismo interno) ha ocasionado que se juzguen con severidad, y fuera de contexto, los legítimos aportes del congreso de Pátzcuaro y la labor de toda una generación de indigenistas. Gonzalo Aguirre Beltrán, en respuesta a las críticas de Guillermo Bonfil Batalla hacia el indigenismo institucional, hacía notar que: “antes de los setenta la tarea indigenista se tenía en alta estima; se consideraba un trabajo decente y los chapados a la antigua incluso llegaron a calificarla de apostolado.” (en Bengoa 2007: 231).

²⁶ También conocido como estructuralismo, el desarrollismo fue la teoría económica dominante en América Latina a mediados del siglo XX. Sostiene que el orden económico mundial sigue un esquema de centro industrial frente a periferia agrícola, por lo que las políticas desarrollistas se enfocaron en la industrialización de los países latinoamericanos para pretender salir de las condiciones de subdesarrollo. Las políticas desarrollistas fueron agresivas en su expansionismo, lacerando dramáticamente la vida rural y los recursos naturales.

Como señala Bengoa, a la larga las consecuencias del congreso de Pátzcuaro no siempre fueron las esperadas por sus organizadores (2007: 221) y como bien apuntan Giraudo y Sánchez, en el escenario de partida del indigenismo interamericano (es decir, en el mentado congreso) no estaban presentes muchos de los elementos negativos que se suelen asociar al indigenismo subsiguiente –en el *Acta Final* del congreso se reconocían, por ejemplo, derechos que representaban una postura bastante radical para la época y que manifestaban verdaderas aspiraciones de transformación profunda del orden social.²⁷ (2011: 12) No obstante, las sugerencias elaboradas por los indigenistas se tradujeron en políticas que apostaban por la integración de los indígenas al gran banquete de la modernidad y que a menudo fueron incapaces de combatir a fondo las causas de los problemas que buscaban resolver. Así, el indigenismo institucional terminó por convertirse en un modelo desgastado y poco eficiente:

Chronically under-funded and often lacking the necessary political support, indigenistas typically offered Band-Aid solutions to problems that required a dramatic restructuring of the socioeconomic order. (Giraudo y Lewis 2012: 5)

Después del congreso de Pátzcuaro, y como acordado en el mismo, se celebraron al menos otra decena de encuentros indigenistas a escala continental, y bajo el auspicio del III, en el periodo comprendido entre 1940 y 1993.²⁸ Algunos otros

²⁷ Tanto en Pátzcuaro, como en otros congresos indigenistas que le sucedieron, se hizo patente la necesidad de impulsar el desarrollo de los idiomas indígenas, la medicina “tradicional” o la incorporación de la mujer indígena en los procesos sociales internos y externos de las comunidades.

²⁸ Cuzco, Perú (1949), La Paz, Bolivia (1954), Ciudad de Guatemala, Guatemala, (1959), Quito, Ecuador (1964), Pátzcuaro, México (1968), Brasilia, Brasil (1972), Mérida, México (1980), Santa Fe, Nuevo México, Estados Unidos (1985), San Martín de los Andes, Neuquén, Argentina (1992) y Managua, Nicaragua (1993). Es interesante notar que muchos de estos acontecimientos no tuvieron lugar en las capitales nacionales sino en ciudades de gran significado para la causa indígena. Aunque la convención de Pátzcuaro sugería realizarlos cada cuatro años, no siempre fue así. También resulta elocuente que la última de estas reuniones tuviera lugar sólo un año después de la conmemoración, en 1992, del quinto centenario del llamado descubrimiento de América. El impacto de esta fecha en el movimiento indigenista lo discutiremos a detalle con posterioridad en este capítulo.

encuentros, no obstante, se desarrollaron al margen de aquella institución, auspiciadas por entes como universidades u organismos internacionales y religiosos. Entre ellos, el *Simposio sobre Fricción Interétnica en América del Sur* ocurrido en enero de 1971 y organizado por la Universidad de Berna y el Consejo Mundial de Iglesias en la isla caribeña de Barbados significó un punto de inflexión dentro del curso del indigenismo.²⁹ El encuentro reunió a un importante grupo de antropólogos, mayoritariamente latinoamericanos, que, motivados por las críticas situaciones por las que atravesaban las sociedades nativas con las que trabajaban, decidieron redactar la llamada *Declaración de Barbados*. En ella se recogían las conclusiones del encuentro, que básicamente consistían en una crítica al modelo indigenista que había primado hasta el momento, así como en la postulación de algunas directrices de cara al futuro.

La *Declaración de Barbados* parte de una sentencia incontestable: "los indígenas de América continúan sujetos a una relación colonial de dominio" y "la política indigenista de los Estados nacionales latinoamericanos ha fracasado tanto por acción como por omisión." (en Bartolomé 2008: 320-321) Ante tal diagnóstico, se procede al análisis de las responsabilidades que el estado, las misiones religiosas y la antropología han tenido en aquel orden de cosas. Sobre el estado, la *Declaración* asegura que ha sido cómplice, cuando no perpetrador, de crímenes de genocidio y etnocidio sobre las comunidades indígenas. Con respecto a las misiones religiosas, aunque se reconoce su papel en la liberación de las sociedades indígenas, se establece lapidariamente la necesidad de poner fin a cualquier actividad misionera.³⁰ Sobre la antropología se establece su naturaleza

²⁹ Se realizó ahí por el apoyo ofrecido por su universidad (*University of West India*) y también por ser una especie de ámbito neutral, sin filiación nacional exclusiva.

³⁰ La teología de la liberación había jugado un papel fundamental en los procesos ideológicos en América Latina, pero también algunas iglesias protestantes estadounidenses tuvieron presencia en los enclaves indígenas lo cual era visto con recelo por quienes pensaban que se trataba de una injerencia imperialista de los Estados Unidos de cara al control de aquel sector poblacional.

colonial y dominante, frente a la que se propone un nuevo ejercicio antropológico de liberación, tanto de la antropología en sí, como disciplina subalterna a las “teorías ajenas”, como de las comunidades indígenas mediante el aporte a los pueblos colonizados de “los conocimientos antropológicos, tanto acerca de ellos mismos como de la sociedad que los oprime, a fin de colaborar con su lucha de liberación.” (en Bartolomé 2008: 325) Finalmente, se establece el protagonismo del indígena como condición *sine qua non* de su propio proceso de liberación y su aporte dentro de los proyectos nacionales: “en la afirmación de su especificidad sociocultural las poblaciones indígenas, a pesar de su pequeña magnitud numérica, están presentando claramente vías alternativas a los caminos transitados por la sociedad nacional.” (en Bartolomé 2008: 326) Aunque muchos de los ensayos que dan sustento a la *Declaración* fueron reunidos en un volumen publicado en Paraguay bajo el título de *La situación del indígena en América del Sur* (1972), durante la guerra sucia de aquel país la mayor parte de los ejemplares fueron quemados en los depósitos de la editora y el libro tuvo poca distribución en América Latina. El texto fue también publicado en inglés, portugués y alemán.

5. De la integración a la liberación: ruptura y renovación del indigenismo en la década de 1970

Los antropólogos reunidos en Barbados, a la larga conocidos como los “antropólogos críticos” o el “grupo de Barbados”, encabezaron una oleada revisionista y de renovación práctica y discursiva del indigenismo.³¹ En esta línea, no es de extrañar que autores como Bartolomé (2008), Bengoa (2007) y Giraudo (2011) coincidan en señalar el encuentro de Barbados como punto de quiebre en la historia del indigenismo. En realidad fueron al menos cuatro encuentros,

³¹ Pedro Agostinho da Silva, Nelly Arvelo-Jiménez, Alicia Barabas, Miguel A. Bartolomé, Guillermo Bonfil Batalla, Víctor Daniel Bonilla, Gonzalo Castillo Cárdenas, Miguel Chase-Sardi, Silvio Coelho dos Santos, Georg Grünberg, Esteban Emilio Mosonyi, Jean-Loup Herbert, Darcy Ribeiro, Jürgen Riester, Scott Robinson y Stefano Varese.

numerosas publicaciones y decenas de movimientos indigenistas gestados desde las bases, en un marco aproximado de veinte años, los que fueron consiguiendo, poco a poco, la verdadera ruptura con el indigenismo tradicional que nos sitúa en la situación actual. Al margen de los factores internos que se han mencionado ya, en su célebre ensayo “Del indigenismo de la revolución a eso que llaman antropología crítica” Guillermo Bonfil Batalla describe también los factores externos que contribuyeron al nuevo giro del indigenismo:

La influencia que ejerce la obra de los científicos sociales del “Tercer mundo” que en fecha reciente alcanzaron su independencia . . . así como las corrientes críticas que están tomando fuerza dentro de los países más ricos del mundo capitalista, y la diversidad de desarrollo que tuvo el pensamiento revolucionario de inspiración marxista, aún dentro de los países socialistas. (1984: 152)

En general, y esquematizando al máximo, podría decirse que el cambio de paradigma consistió fundamentalmente en la transformación de la causa indigenista: si antes se clamaba por la inclusión de los indígenas en los procesos modernizadores, en esta ocasión se buscaba la liberación indígena de los sistemas de opresión internos y externos a los que históricamente habían estado sujetos. Como rememora Bartolomé, en el contexto de la Guerra Fría, la década de 1970 se caracterizó por el auge de los “maximalismos políticos” que impactaron con fuerza en el ámbito latinoamericano. La polarización ideológica en el continente se había intensificado con la experiencia revolucionaria en Cuba en 1959; mientras que el incipiente quiebre epistemológico de la modernidad se manifestaba con el auge decolonial y los movimientos por los derechos civiles que se vivieron escala internacional, cristalizando en 1968 con las revueltas universitarias. De cara al indigenismo, estas circunstancias arrojaban un complejo debate. Si el común denominador era el ímpetu de liberación, este conllevaba de manera implícita un

espíritu salvacionista que a menudo apostaba por la subordinación de los rasgos étnicos a los intereses de clase.

. . . los reduccionismos economicistas que enarbolaban un marxismo dogmatizado negaban la condición étnica por considerarla sólo un factor secundario ante las contradicciones de clases. Una vez más se proponía que, para liberarse, los indígenas tenían que renunciar a sí mismos, incluyéndose en el campesinado o en la clase obrera. (Bartolomé 2008: 317)

En efecto, a lo largo del proceso desarrollista latinoamericano las áreas que habían permanecido al margen de los procesos modernizadores (zonas rurales habitadas por pueblos indígenas) se erigieron como nuevas fronteras interiores. En consecuencia, las comunidades estaban siendo acosadas o cercadas por la modernidad que había “llegado a sus propios límites” (Bengoa 2007: 240), pero también, al estallar las guerrillas y movimientos contestatarios, estas fronteras fueron los centros de acción y combate entre las fuerzas estatales y las guerrillas, dejando a las poblaciones indígenas en un estado de absoluta dependencia e instrumentalización por uno y otro bando. En Paraguay los *aché-guayaki* fueron utilizados por el ejército como guías en las selvas orientales para reprimir la insurgencia guerrillera, en el Perú Sendero Luminoso ofreció a los *quechuas* un acceso a la vida política nacional que nunca habían tenido y en Nicaragua los *nahuas pilpiles* pelearon a favor de la insurrección sandinista. A juicio de Yvon Le Bot, la experiencia guerrillera en América Latina solo buscó reclutar a los indígenas como combatientes sin tomar en cuenta sus reivindicaciones étnicas. (en Bartolomé 2008: 227) De acuerdo con Bartolomé (2008) y Bengoa (2007) la misma guerrilla del “Ché” Guevara en Bolivia debe gran parte de su fracaso a la nula atención prestada al factor étnico-cultural de los habitantes de la zona, quienes no se identificaban con la causa guevarista. El indianista Ramiro Reynaga incluso llegó a calificarla como “una guerrilla blanca en tierras de indios.” (Bartolomé 2008: 27)

En esta línea, en 1974 y en el marco del *XLI Congreso Internacional de Americanistas* el grupo de Barbados volvió a reunirse y publicó la *Declaración sobre identidad étnica y liberación indígena* con la finalidad de clarificar algunos problemas de definición teórica y política con respecto a las luchas de liberación del continente. La posición de los antropólogos críticos en relación con las intersecciones entre indigenismo y movimientos libertarios era muy clara:

Los procesos de liberación nacional no pueden limitarse a la ruptura de los lazos con los centros hegemónicos extranacionales, sino que deben llevarse al seno de las propias sociedades nacionales, ya que existe una complementariedad necesaria entre la liberación nacional y la de las etnias oprimidas . . . La liberación del tercer mundo no se dará sino en función de una convergencia de los procesos particulares con el proceso general. (en Bartolomé 2008: 331)

6. Décadas de 1980 y 1990: reivindicaciones étnicas en el nuevo orden mundial

En 1979 una segunda reunión en Barbados con alta participación de líderes e intelectuales indígenas dio pie a una nueva declaración redactada conjuntamente por indígenas y antropólogos. La *Segunda declaración de Barbados* no se enfocaba exclusivamente en las reivindicaciones contra la "dominación física" (posesión y explotación de la tierra y los recursos naturales así como explotación laboral), sino que prestaba particular atención a la "dominación cultural", enfatizando el papel que la política indigenista y los sistemas educativos oficiales habían tenido en los procesos de subordinación cultural. La importancia dada al factor cultura no es poca si consideramos que en el llamado a la acción se establece que: " . . . el elemento aglutinador [de la lucha] debe ser la cultura propia, fundamentalmente para crear conciencia de pertenecer al grupo étnico y

al pueblo indoamericano.” (en Bartolomé 2008: 334) La conciencia étnica se convertiría, por tanto, en la nave insignia de los movimientos indigenistas:

En muy poco tiempo, lo que a partir de los años 60 se había inicialmente manifestado como la movilización circunscrita de algunos grupos étnicos en diferentes países, pasó a constituirse en un proceso continental influido y condicionado por los distintos contextos regionales, pero cada vez más vinculado entre sí; una de cuyas características generalizables radica en el rechazo de que las identidades étnicas nativas sean absorbidas por las identidades alternativas propuestas por los estados. Es decir que la afirmación de la cultura e identidad propias constituye un elemento recurrente, que les otorga singularidad respecto al vasto espectro de los nuevos movimientos sociales contemporáneos. (Bartolomé, 2008: 230)

En las décadas de 1980 y 1990 se formaron numerosas federaciones, movimientos y organizaciones indigenistas guiadas por causas de tipo político y económico, pero con un énfasis particular en la reivindicación cultural e identitaria. (Bartolomé 2008: 231) Muchas de ellas estuvieron ligadas a organizaciones no gubernamentales y también a iglesias (Bengoa 2007: 93); sin embargo, tal y como señalan Alcántara y Marengi, otras tantas a la larga devinieron partidos políticos de tipo étnico³² actuando en la vida política nacional hasta llegar a tener un papel lo suficientemente fuerte como para, en los inicios del siglo XXI, posicionar a líderes indígenas en importantes cargos de gobierno.³³ (2007: 57-101)

³² Los autores retoman la definición de partido étnico de Van Cott: “una organización autorizada para participar en las elecciones locales o nacionales, cuyos líderes y miembros, en su mayoría se identifican a sí mismos como parte de un grupo étnico no gobernante, y cuya plataforma electoral incluye demandas y programas de naturaleza étnica o cultural.” (2007: 59)

³³ Probablemente el caso más notorio de este ascenso de los partidos étnicos es el del Movimiento al Socialismo Boliviano (MAS), que en 2005 obtuvo el triunfo electoral para Evo Morales (el primer presidente indígena en la historia de aquel país).

En América Latina la década de 1980 también se caracterizó por la paulatina incursión de la región en los modelos económicos neoliberales, tendencia que se confirmó con rotundidad con la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría en 1989. En este contexto la mayor parte de las manifestaciones etnopolíticas centraron su lucha en el combate a las políticas neoliberales, que, al igual que sus predecesoras desarrollistas, no contemplaban las necesidades y demandas de las comunidades indígenas dentro de sus prioridades. Por otra parte, desde la década anterior los procesos guerrilleros habían ido ocasionando desplazamientos masivos de indígenas a las grandes urbes lo cual, aunado a la migración campo-ciudad generada por el crecimiento urbano durante el desarrollismo, dio lugar a nuevos asentamientos indígenas en las periferias de las grandes ciudades. Tal y como asegura Bengoa, hasta el día de hoy "en muchos países se puede afirmar que la mayor parte de los indígenas habitan en los centros urbanos." (2007: 62)

Con lo anteriormente expuesto, puede concluirse que el panorama del indigenismo hacia fines de la década de 1980 era completamente diferente de aquel que casi medio siglo antes había dado pie a la organización del Congreso de Pátzcuaro y a la creación del Instituto Indigenista Interamericano. El carácter continental del indigenismo, no obstante, se vería nuevamente potenciado con la gran profusión de movimientos y asociaciones gestadas en torno a la conmemoración, en 1992, del quinto centenario del llamado descubrimiento de América.

Como describe Bengoa en torno a dicha fecha simbólica se organizaron en casi todos los países del continente conmemoraciones oficiales (muchas de ellas con financiamiento español) que favorecían la versión de un "encuentro entre dos mundos." Frente a esto, indígenas, intelectuales, artistas y dirigentes sociales reaccionaron con indignación, formando comisiones de "resistencia indígena" cuya finalidad era hacer visible que el denominado "encuentro" no había sido otra cosa que una "invasión militar, política y cultural de Europa" a los territorios y

culturas indígenas. (2007: 94-100) La organización de los quinientos años de resistencia fue importante no solo por su capacidad de movilización a una escala panamericana (incluyendo a los grupos indios de Estados Unidos y Canadá), sino también por haber creado un discurso de continuidad histórica (quinientos años de explotación, resistencia y pervivencia cultural) de vital importancia para el establecimiento de una conciencia étnica común. Sin duda, 1992 fue un año clave para los indígenas latinoamericanos. En el mismo mes de octubre de aquel año – Colón llegó a América el día 12 de ese mes– la líder indígena guatemalteca Rigoberta Menchú fue galardonada con el premio Nobel de la paz, lo que llamó la atención a escala mundial sobre los seculares agravios sufridos por los pueblos indígenas no solo en el aquel país sino en el continente entero. Su famoso libro testimonial *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, escrito en 1983 por la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos con base en sus conversaciones con Menchú, ya había calado profundamente en la sensibilidad occidental, dando visibilidad a las vejaciones que sufrían los indígenas guatemaltecos y, en el sector académico, incidiendo poderosamente en los debates sobre subalternidad, literatura y representación.³⁴

Los indígenas guatemaltecos habían sido uno de los grupos humanos más afectados durante el siglo XX , llegando a tal grado que se ha hablado de un “holocausto maya” para definir al continuado genocidio causado por los treinta y seis años de cruenta guerra civil en aquel país centroamericano. (Morales1998: 304) Uno de los más importantes acuerdos entre el gobierno guatemalteco y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (UNGR) era el que refería a la política y relaciones entre el estado y los pueblos indígenas y algunos de los aspectos más destacados que ahí se contemplaban tienen que ver con el papel del estado como garante de los “derechos culturales” de los pueblos indígenas, así

³⁴ Ver: John Beverly, “Our Rigoberta? I, Rigoberta Menchú, Cultural Authority and the Problem of Subaltern Agency” en su *Subalternity and Representation . Arguments in Cultural Theory*, Durham: Duke University Press, 1999.

como con el reconocimiento de la autonomía de las comunidades, radicada a nivel municipal. (Bengoa 2007: 111-114)

Aunque la firma de paz tuvo lugar en diciembre de 1996, la derrota militar de la guerrilla databa de 1982; de esta manera, y tal como observa Morales, en el lapso entre ambas fechas surgió una constelación de nuevos movimientos sociales³⁵ de “marcado perfil etnicista y culturalista, los cuales revestían, ya entonces, dos rasgos distintivos: eran discriminatoriamente indígenas y, por lo mismo, antiladinos; y hacían girar su organización antes que alrededor de reivindicaciones económicas, sociales y políticas, en torno a una esencia ideal: la identidad cultural maya.” (1998: 303) El proceso que ha dado en denominarse como la “mayanización” de Guatemala es uno de los recientes casos de etnogénesis o reetnificación que José Bengoa también define como la “reindigenización” de algunos países latinoamericanos, que vuelven a aceptar y pregonar su naturaleza indígena y lejos de avergonzarse de ella la hacen su principal motivo de orgullo y la base de sus proyectos y políticas nacionales. (2007: 78)

Tal y como señala José Bengoa, la firma de los tratados de paz en Guatemala, y muy particularmente, los acuerdos sobre los pueblos indígenas, están íntimamente ligados a la experiencia mexicana en Chiapas. (2007: 112) En efecto, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, México, en 1994, fue un hito que consagró la década de 1990 en el periodo más álgido y determinante para el indigenismo en décadas.³⁶ A pesar de que la lucha

³⁵ Conviene aquí retomar la definición de “nuevos movimientos sociales” que ofrece Miguel Alberto Bartolomé: “aquellos protagonizados por grupos o colectividades que no se sienten representadas por las instituciones estatales, en las que teóricamente han delegado la parte que les corresponde de la autoridad colectiva, y que buscan una organización autónoma y no mediada para la manifestación y obtención de sus intereses.” (2008: 264)

³⁶ En realidad no fue el primero en su tipo en esta década, pero sí el mayor y el que más impacto mediático tuvo, resultando así en una enorme visibilidad a nivel internacional. El levantamiento indígena de Ecuador ocurrido entre mayo y junio de 1990 tuvo una gran reverberación entre los movimientos indígenas latinoamericanos, especialmente de cara a la organización de la resistencia de los “500 años” y, más aún, “en los últimos quince años los indígenas se han transformado en la principal fuerza social y política del país”; no obstante, este alzamiento apenas tuvo visibilidad a escala mundial. (Bengoa 2007: 101)

armada duró sólo diez días (la atención internacional y la opinión pública nacional obligaron al gobierno mexicano a adoptar un cese al fuego y establecer el diálogo), las tensiones que originó el zapatismo finisecular fueron dramáticas. Lo que acontecía en Chiapas no era un levantamiento indigenista o una guerrilla al uso, sino que, por el contrario, revelaba hasta qué punto el discurso y la práctica de la lucha indigenista se había visto radicalmente modificada a raíz del fin de la Guerra Fría, el agotamiento de las políticas y economías proteccionistas/nacionalistas en América Latina y el profundo quiebre epistemológico con los ideales de la modernidad. Tal y como señala Ramón Máiz, el giro posmoderno del Ejército Zapatista tiene como su principal rasgo el uso de “la palabra como arma” es decir, el hasta entonces inusitado énfasis de un movimiento guerrillero en el discurso más que en las armas.³⁷ (2007: 393) Un análisis realizado por este autor refleja que democracia, indigenismo, nacionalismo y antineoliberalismo o antiglobalización han sido los principales vectores ideológicos del discurso político del EZLN a lo largo de sus más de diez años de existencia. (2007: 402) El movimiento zapatista se manifestó abiertamente ajeno a cualquier partido político, iglesia u organización externa, su líder, el sub-comandante Marcos (un no indígena al frente de un movimiento indigenista), declaró abiertamente que su guerrilla era diferente de las guerrillas conocidas hasta el momento y que uno de sus principales objetivos de combate era el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC),³⁸ que, según aseguraba, era el “acta de defunción de las etnias indígenas de México.” El zapatismo chiapaneco pugnaba, además, por el estatuto de autonomía de los pueblos indígenas, poniendo en crisis el modelo jurídico-

³⁷ La lectura podría ser legítimamente discutida por aquellos que pudieran considerarla poco respetuosa hacia las víctimas de los enfrentamientos armados; sin embargo, y como bien apunta Máiz, el periodo armado duró solamente diez días y, en contraste, son cientos las proclamas, documentos, declaraciones, discursos públicos y apariciones en medios que el movimiento ha tenido durante más de una década desde su aparición pública en 1994.

³⁸ Conviene recordar que el levantamiento zapatista ocurrió el primero de enero de 1994, ese mismo día entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus iniciales en inglés) que implicaba la incursión oficial de México en la economía neoliberal.

constitucional mexicano y estableciendo lo que Bartolomé denomina el "cuestionamiento a los proyectos estatales en América Latina." (2008: 249) La descripción de Roger Bartra sobre la disrupción generalizada que causó el movimiento zapatista resulta elocuente:

Un grupo de campesinos indígenas surge súbitamente y pone en duda todo el sistema: llevan máscaras, carecen de nombres, no hablan bien el castellano pero saben dialogar, son flexibles e inteligentes; además, están armados y parecen decididos a morir. Son una extraña mezcla detonante, un coctel que produce una explosión de kitsch tropical que pone en duda los presupuestos mismos de la modernidad. Son una expresión de nuestra posmodernidad; con su mezcla de cursilería revolucionaria e inteligencia crítica, de beatería populista y de creatividad política, han derrotado la retórica progubernamental de la intelectualidad oficial . . . (2013: 20)

Es cierto que, tal como señala Miguel Alberto Bartolomé, (2008: 263) el levantamiento zapatista no sólo impactó en la sociedad y la política, sino, principalmente, en la imagen que los propios indígenas tenían de sí mismos, pasando de ser "una manipulable masa de carenciados a quienes dirigir políticas asistenciales" a "actores políticos capaces de hacer sentir su presencia ante el estado." (2008: 130)

Así, entre las muchas rupturas y reconfiguraciones que supuso este movimiento, tanto a escala nacional como regional y hasta internacional, a nuestro entender la principal ha sido la relativa al aspecto del indigenismo en el ámbito jurídico. Como mencionado, un aspecto fundamental, si no el central, de la causa zapatista fue su reclamo del estatuto de autonomía de los pueblos indígenas. Esta lucha por la autonomía, sin embargo, se dio dentro de una coyuntura en extremo peculiar, y prácticamente inusitada en la historia de las luchas guerrilleras e indigenistas hasta

ese entonces, puesto que el zapatismo más que intentar revolucionar la totalidad del orden social intentó reformar los estatutos legales de los pueblos indígenas pero actuando siempre dentro del marco constitucional,³⁹ y, más importante, sin aspiraciones de separatismo, conformando así lo que Máiz denomina una “síntesis de indianismo en clave nacionalista” (2007: 423) y estableciendo una lucha en igualdad de condiciones jurídicas, estableciendo lo que Bonfil Batalla denominaría una relación “simétrica” entre los pueblos indígenas y el estado, así como con la sociedad nacional. (1984: 163)

En febrero 1996 los acuerdos de San Andrés Larráinzar firmados entre el gobierno mexicano y el ejército zapatista incluían el compromiso de reformar la Constitución Política de México para otorgar a los pueblos indígenas el derecho a la autonomía a partir de su organización política básica: la comunidad. Sin embargo, por vicisitudes que no detallaremos aquí a causa de nuestros límites de extensión, la ley no fue modificada en los términos acordados y el diálogo con el EZLN se estancó indefinidamente. La ley en materia de derechos y cultura indígenas, inspirada en aquellos acuerdos pero redactada sin apego a ellos, fue aprobada en 2001 y ha sido en extremo polémica. Cuestionada por los intelectuales, rechazada por varios organismos indígenas y discutida por los juristas, reconoce que la nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. Con esto México se sumó a Bolivia, Perú y Ecuador, países que entre 1993 y 1998 se reconocieron como pluriculturales en sus respectivas

³⁹ Incluso el levantamiento armado, aducían los zapatistas, era dentro del marco legal ya que se acogía al artículo 39 de la Constitución que establece que el pueblo tiene el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de su gobierno.

constituciones.⁴⁰ Al día de hoy las constituciones de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Paraguay, Perú y Venezuela reconocen su pluriculturalidad o multiculturalidad, mientras que Chile, El Salvador, Honduras y Panamá reconocen en su ley una educación diferenciada, es decir, la educación intercultural. (Gómez Gómez: 2003) Con esto, el indigenismo entró de lleno en los complejos terrenos de la pluralidad y el multiculturalismo y el ámbito jurídico gana protagonismo sobre la antropología en los debates sobre la definición, el estatuto, los derechos y las políticas dirigidas a los pueblos indígenas. Tal como apunta Bengoa, si bien en la “inmediatez” la mayoría de los movimientos étnico-políticos de la década de 1990 no consiguieron la consecución de sus objetivos directos, su gran logro a mediano plazo bien podría ser el hecho de que “... la cuestión indígena se instaló de tal manera en nuestras sociedades que se ha abierto una nueva etapa en la historicidad de estas sociedades.” (2007: 16) El reporte de la reunión celebrada en Santiago de Chile por el *National Intelligence Council* de Estados Unidos en 2004 para pronosticar a largo plazo el panorama latinoamericano, valora la situación indígena de la siguiente manera:

En varios países de la región, los movimientos indígenas radicales, políticamente revolucionarios, eventualmente podrían converger con algunos movimientos no indígenas radicalizados –como los “sin tierra” brasileños, los campesinos ecuatorianos y paraguayos, los piqueros argentinos. Ya existen grupos indígenas radicalizados en varios países latinoamericanos. En este escenario, para 2020 los grupos habrán crecido exponencialmente y obtenido la mayoría de adhesión de los pueblos indígenas en sus países, y

⁴⁰ En realidad esta aceptación de la pluriculturalidad está directamente relacionada con la ratificación del convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) sobre pueblos indígenas y tribales. Este convenio que por primera vez utiliza los términos “territorios” (desplazando al agrarista término “tierras”) y “pueblos” indígenas (el uso del término implica el derecho de los grupos humanos por él comprendido la autodeterminación), reemplaza al anticuado convenio de 1957 que, de acuerdo con Willem Assies, ha sido “criticado por su tenor asimilacionista.” (2007: 230) El convenio 169 ha sido ratificado por Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Paraguay, Perú, República Dominicana y Venezuela.

una “manifestación” o “efecto contagio” podría causar un desbordamiento en otras naciones. El resultante irredentismo indígena incluiría el rechazo del orden político y económico occidental mantenido por latinoamericanos de origen europeo, provocando una profunda fractura social que podría conducir a una insurgencia armada, a respuestas represivas por gobiernos contrainsurgentes, a la violencia social e incluso a una balcanización territorial y política. Un escenario turbulento como éste podría ahuyentar el capital, la inversión extranjera y la dinámica misma del mercado por mucho tiempo. (en Botey 2014: 59)

Como se ha demostrado, el panorama del indigenismo en el siglo XXI se ha rearticulado e incorpora nuevos elementos como la causa ambientalista, el feminismo y un intenso e interesante debate en materia de derecho político, entre muchos otros, según veremos a continuación.

7. La emergencia indígena en el siglo XXI: identidades en redefinición, procesos multiculturales y debates sobre autonomía

Leída en perspectiva, la aseveración, mencionada con anterioridad, del subcomandante Marcos de que la incursión de México en la economía global en 1994 significaría el acta de defunción de las etnias originarias del país, resulta no sólo paradójica sino elocuentemente reveladora. Lejos de aquella apocalíptica predicción, el siglo XXI y su lógica cultural inmersa en el paradigma de la globalización han dado pie a un nuevo auge y visibilidad del indigenismo a escala local, nacional, regional e internacional.⁴¹ Como señala Miguel Alberto Bartolomé,

⁴¹ Sin duda en este proceso las luchas indigenistas de la década de 1990, y el movimiento zapatista mexicano en particular, fueron un factor fundamental para la redefinición de la lucha social y la resistencia de las minorías étnicas en una coyuntura global. Habiendo reconocido su valor intrínseco como movimiento social, mi intención aquí no es señalar un “error” ni mucho menos defender el modelo neoliberal, sino enfatizar lo paradójico de la situación referida.

éste no es un fenómeno sin precedentes: cuando hablamos del indigenismo actual en realidad hablamos de la

. . . manifestación contemporánea de una población que siempre ha estado allí; pero que era asumida como una presencia relictual y arcaica condenada a la desaparición y a la que la globalización ha otorgado una nueva visibilidad al enfatizar los contrastes interétnicos.” (2008: 17)

La emergencia indígena⁴² en el siglo XXI tiene múltiples aspectos y factores a tomar en consideración, la mayoría de los cuales no son sino la cristalización de iniciativas gestadas en las dos décadas precedentes, cuyas reivindicaciones datan, al menos en su núcleo duro, de décadas o incluso siglos atrás, pero que en esta ocasión constituyen

. . . una reelaborada praxis etnopolítica, que se ha adaptado a las cambiantes circunstancias por las que atraviesan los sistemas interétnicos locales, regionales y continentales, tratando de manifestarse en términos que sean comprensibles dentro de los parámetros impuestos por el *logos* dominante. (2008: 232)

El primer y más importante elemento a analizar tiene que ver con los actores involucrados en el indigenismo, es decir, los indígenas. Los procesos de negociación, afirmación y reconstrucción de las identidades indígenas son profundamente complejos, especialmente en países donde su demografía es elevada y/o que han sufrido los procesos de etnogénesis o “reindianización” a los que hemos referido con anterioridad. Estos procesos tienen lugar a escala nacional –como en Bolivia, un caso paradigmático de cómo el discurso de afirmación étnica de los pueblos indígenas ha transformado a todo el pueblo en un pretendido “pueblo indígena”– o bien entre lo que Cristián Gros denomina:

⁴² Tomo el término de José Bengoa, según lo emplea en su libro *La emergencia indígena en América Latina* (2007).

. . . indígenas de fecha reciente que habían abandonado, ‘olvidado’, rechazado su identidad étnica, indígenas de siempre pero muy fuertemente aculturados que ‘perdieron’ desde hace tiempo esos signos exteriores de la indianidad, el vestido, el idioma, las tradiciones tan importantes para demostrarse a sí mismos y a los demás la legitimidad de sus orígenes. (en Bengoa 2007: 78)

La reafirmación de la “identidad indígena” constituye, colateralmente, un severo desafío al modelo de los estados republicanos latinoamericanos y un cuestionamiento a sus relatos totalizadores, ya sean las historias oficiales (recientemente se han multiplicado las investigaciones sobre la participación indígena en las grandes gestas nacionales de las que habían sido excluidos por la historiografía) o bien, fragmentando los mitos de unidad y homogeneidad nacional, generando debates en materia de estado, nación y ciudadanía que rebasan los alcances del indigenismo y se hacen extensivos a la totalidad de la sociedad. Como señala Miguel Alberto Bartolomé, esta pluralidad, así como el traído y llevado paradigma del multiculturalismo, ha obligado a redefinir la lógica constitutiva de los estados contemporáneos. (2008: 118)

El derecho político actual en América Latina, enfrenta así desde hace al menos un par de décadas los temas de la definición de los derechos indígenas y de su relación con los derechos fundamentales; del reconocimiento de la costumbre jurídica indígena y sus procesos de codificación. No son menos los problemas de su aplicación por la jurisdicción ordinaria, constitucional o especial indígena, así como los relativos a la jurisprudencia de los límites y alcances de la jurisdicción especial y su funcionamiento concreto.⁴³

⁴³ Ver Laura Giraudo (coord.), *Derechos, costumbres y jurisdicciones indígenas en América Latina contemporánea*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.

En el interior de las mismas comunidades indígenas, la fragmentación de los relatos e identidades también ha puesto en entredicho la utópica posibilidad de una única cultura indígena unificada, dando así pie al reconocimiento de la pluralidad interna dentro de los distintos grupos étnicos y comunidades. Artistas y activistas como Julieta Paredes y Eufrosina Cruz han denunciado, desde el indigenismo, las condiciones de desigualdad y exclusión sistemática hacia la mujer que prevalecen en sus comunidades, rompiendo así con la histórica tendencia indigenista a rechazar el feminismo “colonial-occidental” por considerado innecesario para las culturas indígenas bajo la presunción de que en ellas ya existía una práctica de complementariedad entre hombre y mujer antes de la colonia. En esta línea, Paredes ha denunciado lo que ella denomina como una operación de “entronque patriarcal” entre el mundo europeo y el indígena: “. . . la opresión de género no sólo vino con los colonizadores españoles, sino que también había una propia versión de la opresión de género en las culturas y sociedades precoloniales.” (2010: 24)

El mayor acceso de indígenas a los círculos académicos y universitarios, así como toda una política de becas específicas para indígenas y programas de educación multicultural, han dado un fascinante fenómeno de emergencia de intelectuales indígenas, no a la manera decimonónica de Benito Juárez (presidente indígena mexicano aculturado y de inclinaciones liberales), sino desde una conciencia plena de su pertenencia a grupos étnicos concretos y su trabajo intelectual *desde y hacia* ellos.⁴⁴ Es en esta tónica que Eunice Durham propuso el término “participante observador” (invirtiendo la noción antropológica clásica y la metodología que le

⁴⁴ Sobre la nueva intelectualidad indígena ver Claudia Zapata Silva, “Origen y función de los intelectuales indígenas” en *Cuadernos Interculturales*, vol. 3, no. 4, enero-junio, 2005, Universidad de Playa Ancha Viña del Mar, Chile, pp. 65-87. Para un debate productivo sobre los aportes y conflictos de la educación multicultural puede consultarse la tesis doctoral de Edmundo Hernández Amador “Neh niindígena i a mucha onrah/ Soy indígena y a mucha honra. Estado, universidad intercultural y políticas de diferenciación en la sierra de Zongolica, Veracruz”, Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego (BUAP), 2015.

da nombre) para referir a los procesos en los que miembros de una comunidad históricamente “observada” pasan a ocupar el puesto de “observadores” teniendo a su cargo la generación de discursos sobre su propia cultura, pueblo o, en el caso por ella estudiado, religión. (1986: 17-37) Entre los más destacados intelectuales indígenas en la actualidad se encuentran la historiadora María Eugenia Choque Quispe, los antropólogos Floriberto Díaz Gómez y Jaime Martínez Luna y la socióloga, activista y teórica Silvia Rivera Cusicanqui.

Un segundo aspecto fundamental en la coyuntura actual del indigenismo es el tocante a la tierra, los territorios y los recursos naturales. Ya desde 1988 el convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo introdujo el término “territorio”, en sustitución del hasta entonces en boga “tierras”, para referir a la totalidad de los espacios habitados por los pueblos indígenas (paisajes, ríos lagunas, subsuelo, flora y fauna). En el terreno político, el derecho de aquellos para gestionar los territorios de acuerdo con sus usos y costumbres se ha sumado, por tanto, con gran fuerza a la agenda indigenista actual.

Estas intersecciones entre la causa ambientalista o ecologista y el indigenismo han dado pie a o a lo que Bengoa denomina, un discurso “etnoecologista” o de la “ecoetnicidad.” (2007: 135) Aunque se corre el riesgo de que estos discursos terminen convirtiéndose en una suerte de lecturas *soft* de los complejos universos míticos indígenas y las formas de vida en relación con el hábitat de estos grupos humanos, su principal impacto probablemente sea la superación del paradigma – extendido y aceptado por la mayor parte de la sociedad– de relación del indígena con su entorno: de ser “campesino” (lo que le constriñe a un rol económico de explotación de la tierra) a una relación holística y vinculativa entre cultura y hábitat. En palabras de Bengoa: “[l]a defensa de la tierra ha dejado de ser una lucha de corte agrario para pasar a ser una lucha de sentido ecologista.” (2007: 83)

Esta lectura puede ser legítimamente criticada por quienes ven en ella solo otra forma de constreñir a los indígenas al entorno de lo “natural atávico”,⁴⁵ excluyéndolos así del ámbito de la tecnología, la urbe y el cosmopolitismo; no obstante, las pugnas entre estado y comunidades indígenas, o entre grandes compañías trasnacionales y comunidades indígenas (con mediación del estado o de organismos internacionales) por la gestión y explotación de determinados territorios y reservas naturales, muestran más bien hasta qué punto los pueblos indígenas han incursionado, mediante la agenda ecologista, como verdaderos actores políticos en conflictos de orden nacional y trasnacional.⁴⁶ Además, los enclaves indígenas urbanos, algunos de los cuales se ubican en las denominadas “ciudades globales”, son clara evidencia de que la dicotomía entre campo y ciudad constituye un modelo simplista y completamente agotado dentro de la discusión indigenista actual. Los llamados “indígenas urbanos” han dado pie a lo que Vargas Llosa denomina como la “mescolanza, confusión, amalgama o entrevero” que ha devenido en complejos fenómenos socio culturales como las nuevas tribus indígenas/urbanas (los *mazahuaskatocholopunks* de la ciudad de México son un ejemplo elocuente) o la música “chicha” del Perú que combina los huaynitos andinos con ritmos caribeños y aún con el rock. (2008: 398)

La eclosión de medios de comunicación indígena tales como radiodifusoras comunitarias, medios audiovisuales, redes de telefonía móvil y el internet, como medio dominante de comunicación, desde los que se articula la resistencia y reivindicación de las causas indígenas, también han echado por tierra la percepción de los pueblos indígenas como intrínsecamente ajenos a los avances tecnológicos. La praxis comunicacional de varios grupos indígenas es solo una

⁴⁵ El término recuerda al “naturales” empleado durante la colonia para designar a los indígenas. Con el tiempo este apelativo pasó a convertirlos en “gente de magia” o de “superstición” en contraposición a la “gente de razón”, es decir, los europeos.

⁴⁶ José Bengoa (2007: 40-41) enlista al menos diez casos de batallas legales entre comunidades indígenas y grandes corporaciones en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú y Venezuela.

faceta más de su disputa por la autorepresentación y la reivindicación de su identidad y la vigencia de sus idiomas.⁴⁷

En resumen, y adhiriéndonos a las palabras de Mabel Moraña, podemos concluir que la crítica indigenista ha atravesado en los últimos años “un momento álgido de re-definición teórico ideológica” (1998: 11) que vuelve a situarla en el centro de las discusiones y los estudios latinoamericanistas. En este capítulo hemos intentado trazar un panorama sintético, objetivo y lo más completo posible del devenir del indigenismo a lo largo del siglo XX, así como delinear a grandes trazos los principales aspectos de su situación en las dos primeras décadas del siglo XXI. Lo anterior tiene como objetivo proveer un marco histórico que facilite la lectura del siguiente capítulo, en el cual presentaremos, a grandes rasgos, el devenir del cine indigenista durante el siglo XX. Así, algunos de los momentos del pensamiento indigenista que aquí se han descrito, como el paradigma racial y el integracionismo, podrán verse actuando en la base de la producción cinematográfica del siglo XX, desde la cual también han sido productivamente matizados y complejizados. Por otra parte, en el capítulo siguiente intentaremos enfatizar las apropiaciones, reelaboraciones y fricción entre el cine y sus maneras de elaboración simbólica, y otras formas discursivas. Partimos de la convicción de que el cine no es mero reflejo de la coyuntura histórica y la simple representación de categorías fijas como, en el caso que nos ocupa, lo indígena. Por el contrario, el cine trabaja activamente en la elaboración de esas categorías mediante su intervención en los procesos sociales de formación de la subjetividad y de administración de los marcadores de diferenciación social tales como idioma, fenotipo, raza, y configuraciones étnicas.

⁴⁷ Ver Claudia Magallanes y José Manuel Ramos (coords.), *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*, Quito: Ediciones CIESPA: Universidad Iberoamericana, Puebla: Editorial Abya-Yala, 2016.

Capítulo 2. Panorama del cine indigenista

En el presente capítulo ofrecemos una visión general del cine indigenista producido en América Latina a lo largo del siglo XX enfocándonos en tres países: Bolivia, México y Perú. Dado que trabajamos con una manifestación cultural recurrente, pero discontinua y desarticulada en tiempo y espacio, hemos estructurado el capítulo de manera cronológica, introduciendo tres paréntesis en los que abordamos momentos, producciones concretas o coyunturas específicas que no resultan claramente conectadas con otros episodios. En general, nuestro objetivo en la investigación fue el de trazar un recorrido que nos permitiera identificar analogías contextuales y coincidencias temáticas, así como estructuras y esquemas que se repiten, reformulan o lentamente incursionan en la producción indigenista de cara a poder analizar con mayor profundidad, y amplitud de miras, la filmografía que debatimos en el anexo y que constituye propiamente nuestro caso de estudio.

1. Precursores

La aparición de los indígenas latinoamericanos en el cine se remonta al momento mismo de la llegada del cinematógrafo a los diferentes países de la región.⁴⁸ Así, se tiene noticia de al menos diez filmes silentes de ficción abocados a temáticas indígenas realizados en México y cinco en Bolivia entre 1912 y 1930⁴⁹ en los que podemos reconocer ya algunos de los esquemas más recurrentes del cine indigenista hasta nuestros días, particularmente la temática del amor interracial y,

⁴⁸ Algunas de las primeras imágenes en movimiento filmadas en América Latina son, precisamente, de indígenas. *Repas d'indiens* y *Marché indien sur le Canal de la Viga* fueron realizadas en México en 1896 por Gabriel Veyre, un empleado de los hermanos Lumière, y presentadas ante Porfirio Díaz y sus allegados en agosto de aquel año. (Paranaguá "Cine documental": 16-19; De los Reyes 1989: 11)

⁴⁹ En esta investigación sólo hemos conseguido rastrear cine silente con temáticas indígenas en estos dos países.

en una suerte de subgénero histórico-épico, revisiones del encuentro de indígenas y europeos. Sin embargo, y según veremos más adelante, aunque es cierto que estos filmes constituyen legítimos antecedentes del cine indigenista latinoamericano, no puede discernirse propiamente una tendencia indigenista en el cine ni una consolidación del género hasta entrada la década de 1940.

Los primeros filmes de ficción sobre indígenas de los que se tiene noticia en México, *Tiempos mayas* y *La voz de la raza*, fueron realizadas por Carlos Martínez de Arredondo en 1912. Aunque ambas se han perdido, sabemos gracias a notas de prensa acerca de sus argumentos y enfoque:

“La voz de su raza”, argumento socialista que se desarrolla en una de las haciendas henequeneras de Yucatán; ‘Tiempos Mayas’, que es una reminiscencia histórica, altamente sentimental, adonde un indígena al calor del bohío, describe, a sus nietos, la historia de las ruinas de Uxmal (en González Casanova 2000: 215)

También en México se estrenó en 1917 *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago),⁵⁰ película que, mediante la exaltación del culto guadalupano, urde una revisión histórica del encuentro entre indígenas y españoles mediante la religión a través de un argumento romántico contextualizado en el México moderno. Narrativamente, el filme se estructura en tres partes. La acción diegética se plantea en la primera y la última, correspondientes al México moderno, y la intermedia, que se remonta al siglo XVI, es un relato en *flashback* de las apariciones de la virgen de Guadalupe. A grandes rasgos, el argumento narra la historia de Lupita, cuyo prometido, un emisario de la presidencia de la república, viaja a Europa por trabajo. Lupita, le obsequia una medalla de la virgen de Guadalupe para que lo proteja en su travesía; sin

⁵⁰ Se conserva en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México: www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/html/tepeyac.html Consultado por última ocasión el 12 de agosto de 2018.

embargo, el transatlántico es hundido por un submarino alemán y Lupita teme por la vida de su amado. En su insomnio la joven se adentra en la lectura religiosa y con ella el espectador es transportado mediante un *flashback* al México del siglo XVI, donde tienen lugar las apariciones de la virgen.

El fragmento "histórico" no tiene pérdida, pues presenta las tres facetas del México colonial. Se incluyen así imágenes del culto indígena a la diosa Tonantzin (deidad femenina), la fricción entre indios y españoles, y, también, la intermediación por parte del eminente fraile Bernardino de Sahagún quien, literalmente, interpone la cruz entre ambos grupos como gesto conciliador. Entre los indígenas destaca Juan Diego, un indio joven y bueno a quien la virgen de Guadalupe se aparece en repetidas ocasiones pidiéndole que comunique al obispo de México su deseo de que se le edifique un santuario en el cerro del Tepeyac. Aunque Juan Diego intenta cumplir su cometido, los curas dudan de su palabra. Por ello, la virgen indica a Juan Diego que recoja y lleve en su ayate (manto) unas rosas para obsequiarle al obispo el día de su audiencia. Cuando el indio, que ha cumplido el mandato de la virgen, se dispone a entregar las flores al obispo, la imagen de la virgen aparece en su ayate conforme las rosas caen, autenticando así el milagro ante la mirada atónita del obispo y su gente. El filme corta entonces y regresa al México moderno, donde el novio de Lupita regresa a México sano y salvo gracias a la protección que la medalla de la virgen le ha proporcionado. La pareja se encamina entonces a la basílica de Guadalupe para dar gracias por el milagro recibido. Las secuencias muestran entonces el culto guadalupano moderno, donde la presencia indígena es una parte fundamental.

Aunque, con cabal razón, Paulo Antonio Paranaguá considera a este filme como perteneciente a un subgénero "religioso", ("Tradición y modernidad" 46) detectamos también en él dos rasgos que consideramos precursores de cierto indigenismo o que, cuando menos, configuran ya una cierta mirada a los indígenas desde el cine. En primer lugar, por la aparición de indígenas reales en el reparto

de un filme de ficción tanto en los papeles protagónicos (Juan Diego) como en los extras. En segundo lugar, y más importante, porque la película hace una reivindicación de lo indígena cuando en uno de sus intertítulos, que aparece después de que la virgen sane al tío enfermo de Juan Diego, se afirma:

Y es al indio milagrosamente sanado a quien la virgen reitera su deseo de que se le dedique un templo bajo la advocación de Santa María Tequatlanopeuh “la que salió de la cima de las peñas” nombre que los españoles corrompieron llamándola Santa María de Guadalupe.

Resaltar la naturaleza indígena de la virgen y rescatar el nombre de su advocación en lengua náhuatl implica una posición del filme con respecto al componente indígena de México: al nombrar a la figura de mayor culto nacional en lengua indígena, se reivindica y dignifica su naturaleza indígena así como su especificidad cultural (en este caso, mediante el idioma) frente al colonizador europeo. La lectura de la síntesis de los dos mundos en la imagen de la “virgen mestiza” es por tanto echada por tierra al proclamarla como una virgen india. La aparición en pantalla de prácticas de medicina tradicional indígena –que en este caso se observan en las secuencias del curandero indio que intenta sanar al tío de Juan Diego sin éxito– es también un precedente del cine indigenista desde entonces. Como se analiza en el capítulo tercero, hasta hoy, aquellas prácticas suelen enunciarse mediante el lenguaje cinematográfico como rasgo diferenciador de lo indígena. Si en el caso de Tepeyac se hace frente a la religión “superior” (católica), posteriormente, se hará frente a la medicina de la ciencia moderna. Como veremos, en algunas películas de la filmografía analizada hay una reciente tendencia a la reivindicación de este tipo de “saberes ancestrales” en el cine actual. En cuarta y última instancia, el filme se inscribe en una cierta tendencia según la cual en el discurso cinematográfico los dramas indígenas se abordan y tienen lugar en el pasado histórico. Los indígenas, por decirlo en otras palabras, no

aparecen representados en su situación presente dentro del tiempo diegético, sino en un pasado a menudo idealizado a la manera romántica.

En Bolivia, las primeras películas en las que aparecen indígenas datan de la década de 1920. *Corazón aymara* dirigida en 1925 por el argentino Pedro Sambarino fue una adaptación cinematográfica de una obra teatral del renombrado escritor Ángel Salas, que narra el drama de la indígena aymara Lupila, quien es trabajadora de una hacienda y cuya relación matrimonial se ve afectada por el asedio del capataz mestizo, así como por las sospechas de la comunidad sobre su posible adulterio. El desenlace trágico ya se ubica dentro de la tendencia fatalista del indigenismo: con su pueblo en contra, Lupila es sometida a juicio bajo las leyes ancestrales y condenada a muerte. (Kenny 2009) El análisis del texto cinematográfico resulta imposible dado que el material se halla perdido hasta hoy, no obstante, la temática resulta reveladora ya que establece, tal vez por vez primera en el cine, aunque no en la literatura, el tópico de la indígena acosada sexualmente por el blanco o el mestizo y posteriormente, casi siempre a causa de lo anterior, repudiada y finalmente asesinada por su propio pueblo. Como veremos con posterioridad, algunas de las películas canónicas del cine indigenista mexicano de la década de 1940 retomarán estos esquemas tanto en sus tramas como en su estructura.

Otros tres filmes con temática indígena en Bolivia fueron dirigidos por José María Velasco Maidana, destacado intelectual cuya carrera, además del cine, estuvo enfocada en la composición musical con una clara inclinación indigenista.⁵¹ En 1925 Maidana presentó en una función para periodistas y amigos su largometraje *La profecía del lago*. De corte dramático e inusual realismo social, el filme narraba un hecho aparentemente verídico: la esposa de un importante mandatario

⁵¹ Compuso obras musicales claves para el indigenismo como *Corywara* (leyenda para orquesta), *Los hijos del sol* (obertura), *Paisaje andino* (para cuarteto de cuerdas) y *Río Quirpinchaca* (para clarinete y piano). (Gumucio 2010)

acaudalado se enamora de un indio aymara que trabaja para ella como peón de su hacienda, ubicada junto al lago Titicaca. El filme causó tal revuelo e incomodidad entre la sociedad paceña que se ordenó quemarlo públicamente, lo que sentó el primer precedente de censura cinematográfica en Bolivia. (Kenny 2009: 51) Algunos retazos, no obstante, fueron conservados y actualmente se encuentran custodiados por la cinemateca boliviana en La Paz. (Gumucio 2010)

Después de aquel episodio, Maidana fundó la productora Urania Films con la que en 1930 produjo un nuevo largometraje indigenista. En la película *Wara Wara* participó buena parte del medio artístico y la intelectualidad de la época: el pintor y novelista Arturo Borda, las escultora Marina Núñez del Prado y el poeta Guillermo Viscarra Fabre, fueron solo algunos de ellos. Todos estaban, en mayor o menor medida vinculados con los valores, aspiraciones y programa ideológico del indigenismo cultural. (Kenny 2009: 51) Basada en una obra teatral del escritor Antonio Díaz Villamil,⁵² la película narra una historia de amor y, al igual que en *Tepeyac* y tantos otros filmes de la época, remite su acción al siglo XVI. Después de la derrota del emperador Atahualpa, la noble inca Wara Wara, hija de un cacique local, se enamora del hidalgo español Tristán de la Vega. Siendo la única superviviente de su estirpe, Wara Wara representa para su gente la esperanza de una futura reivindicación racial frente a los invasores, por lo que su entrega romántica ante el español implica que la descendencia de la última mujer de la tribu tendrá también sangre española. Pese a la oposición de su pueblo, el amor triunfa. La escena final muestra una elocuente imagen en la que la pareja se besa y abraza teniendo como trasfondo el sagrado lago Titicaca: “rodeados de aquellos que han resultado vencedores de la contienda; mientras a sus pies todavía yacen los cadáveres de los radicales que buscaban la restitución del Imperio Inca.” (Vargas 2010: 136) De acuerdo con Vargas, el cuadro final “nos muestra una estampa ideal de la nación homogénea planteada por el mestizaje”. (2010: 136)

⁵² *La voz de la quena*, 1922.

Como puede verse, en esta ocasión es el amor y no la religión el que se presenta como drama central y epítome paradójico del encuentro entre indígenas y españoles y, siguiendo la amplia tradición establecida por la literatura decimonónica, una vez más los esquemas de amor entre español e indígena remiten a las metáforas sobre el mestizaje real y cultural de los países latinoamericanos.

Según se ha expuesto, la mayoría de los primeros filmes de argumento con presencia indígena en América Latina sitúan su acción en el pasado colonial, conformando lo que podríamos denominar como un género histórico encaminado a revisar el encuentro de los dos mundos y el papel del componente indígena en la conformación de las identidades nacionales. El análisis de texto cinematográfico resulta una labor meramente especulativa debido a que la mayoría de estas películas se han perdido de manera definida, por lo que en este apartado nos hemos centrado en el análisis de los argumentos y contextos de su producción. Sin embargo con base en la investigación extratextual podemos decir que en esta temprana etapa del cine puede ya vislumbrarse el emplazamiento de lo indígena como un *locus* de diferenciación racial y étnica. Algunos de los tropos más recurrentes del cine indigenista hasta nuestros días, como la presencia de las prácticas y el pensamiento mágico así como la de medicina tradicional, el amor interracial o las tradiciones comunitarias están ya presentes en este primer momento de la cinematografía de la región. Como se verá a continuación, la influencia del documental será también una parte fundamental en la conformación del género indigenista. A él se deben la explotación visual del paisaje y la naturaleza así como cierto emplazamiento de la cámara, y, con ella del espectador, bajo la coartada "científica" o "turística" de la superioridad del observador omnisciente. El reclamo de veracidad que se hace al género documental pasará indefectiblemente al género indigenista en la ficción, al que en más de una ocasión se le ha reprochado, a lo largo de su ulterior desarrollo, un compromiso

con la objetividad “antropológica” a la que, en muchas ocasiones, los realizadores también han aspirado en su intento por (re)presentar a los indígenas en su dimensión más “auténtica”.

Paréntesis I: La influencia del documental

Para el estudio de este apartado conviene tener en mente que la primera producción cinematográfica en América Latina estuvo marcada de forma determinante por la pulsión modernizadora de las primeras décadas del siglo XX. Hacia la década de 1920, tanto las iniciativas estatales como las privadas vieron en el cine el medio idóneo para documentar los galopantes avances técnicos impulsados por ellas, como la expansión de las vías hidroeléctricas y ferroviarias, las líneas telegráficas o la cruzada sanitarista en los confines más remotos de países como Bolivia, Brasil, México, Perú y Venezuela. Muchos de los que luego serían los directores y cinefotógrafos más destacados del cine latinoamericano tuvieron sus primeras experiencias como trabajadores al servicio de estas compañías estatales o privadas.⁵³ Para ellos, las expediciones por la geografía rural les permitían conocer facetas de sus países que hasta entonces les habían sido ajenas (la mayoría pertenecían a una burguesía urbana criolla y algunos incluso habían estudiado en Europa, por lo que su conocimiento del interior era escaso cuando no inexistente). Algunos cineastas como Jorge Ruiz realizaron en paralelo a

⁵³ Por poner algunos ejemplos, en Perú y Bolivia Pedro Sambarino filmó el documental *A través del país de los incas* (1925), otros documentales de producción peruana como *La conquista de la selva* (1929), *Bajo el cielo peruano* (1931) o la producción norteamericana *Inca Cuzco* (1934) se afanaron por dar a conocer zonas de aquel país poco frecuentados por el cine. (Bedoya 2009: 68) En México Gabriel Figueroa trabajó para diversos organismos estatales fotografiando documentales. (Vázquez Mantecón 2012: 49-63) Aunque escape a nuestra investigación, resulta elocuente mencionar que en Brasil Humberto Mauro también estuvo al servicio del INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) rodando documentales didácticos en diversas zonas rurales de aquel país. (Pessoa 2003: 123-141) En la siguiente década, en Bolivia, Jorge Ruiz, al servicio de la *Patiño Mines Company*, viajó al norte del país (río Beni) y con su cámara de 8mm grabó su primer cortometraje *Viaje al Beni* (1947). (Kenny 2009: 60)

los encargos oficiales sus propios registros de aquellas expediciones y algunos otros también acusaron que sus inquietudes por el entorno rural y las poblaciones indígenas surgieron de aquellos trabajos.

El cine también fue empleado por arqueólogos y antropólogos como un novedoso medio de registro de sus trabajos de campo. En México, el antropólogo Manuel Gamio (conocido como el “padre” del indigenismo) documentó su trabajo en las ruinas arqueológicas de Teotihuacán y algunos sitios de Yucatán, llegando incluso a filmar algunas costumbres de los habitantes de la zona teotihuacana. Más allá, el mismo antropólogo escribió y filmó un cortometraje con un guion de su propia autoría inspirado en una leyenda indígena sobre el guerreo Tlahuicole.⁵⁴

Muchos de los primeros acercamientos a los pueblos originarios a través del cine estuvieron, por tanto, a caballo entre el documental y la ficción (si bien sendas categorías gozaban entonces de una productiva indefinición), el cine etnográfico y la fantasía exotista, la crónica y el deleite estético. Aunque han sido poco estudiados, aquellos filmes documentales, al igual que los efectuados por los “documentalistas viajeros”,⁵⁵ dejaron una impronta distintiva en la producción cinematográfica posterior y fueron componentes clave en la conformación de una cierta estética exotista explotada en las artes y la cultura visual hasta nuestros días. Como evidencia Paulo Antonio Paranaguá: independientemente de sus motivaciones, la mayoría de estos filmes también tenían cierta vocación de proporcionar al espectador

. . . un ‘viaje’ sin salir de su butaca, exponer las bellezas y riquezas del país en el nuevo escenario internacional surgido a partir del auge de las exposiciones universales. El cine, sobre todo el documental, participa de la naciente

⁵⁴ Ver Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

⁵⁵ Ver María Luisa Ortega, “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros” (2013: 93-108).

circulación de imágenes iniciada con la fotografía y la tarjeta postal, prototípicas de la era de la reproductibilidad técnica. ("Cine documental" 27)

De acuerdo con Freya Schiwy, la imagen técnica fue uno de los principales mecanismos de construcción del racismo pretendidamente científico, pues en los albores de la fotografía, y también del cine, no se reconocían cabalmente los efectos de los lentes, encuadres y puestas en escena, por lo que la imagen técnica produjo lo que la autora denomina como un "efecto de realidad" que ayudó a consolidar la idea de la objetividad de las imágenes técnicas y, consecuentemente, la suposición de que las fotografías y filmes etnográficos mostraban las diferentes razas como realidades plenamente objetivas. (2009: 89)

Aunque en este capítulo no nos adentraremos de lleno en la prolífica producción documental de la época, conviene tener en consideración su existencia, así como algunas de sus pautas operativas y trasfondo ideológico, de cara al estudio del siguiente periodo del cine indigenista y las primeras producciones sonoras, en las que veremos con mayor intensidad la influencia del cine documental con coartadas pretendidamente científicas, así como el surgimiento de interesantes docuficciones que constituyen momentos clave en la historia del cine de América Latina.

2. Modernidad en la periferia: lo vernáculo y la vanguardia en *¡Qué viva México!* y *Redes*

Para comprender mejor el proceso de la conformación, y el posterior afianzamiento del imaginario de "lo indígena" en el cine, son referencia obligada un par de proyectos cinematográficos ocurridos en México en la década de 1930: el inconcluso filme de Serguéi Eisenstein *¡Qué viva México!* (1931-33) y la película *Redes* (1936), dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Según veremos

a continuación ambos filmes instaurarán, estética y temáticamente, una serie de convenciones de representación de los indígenas. Su influencia en el cine mexicano de la época “de oro” (particularmente a través del cinefotógrafo Gabriel Figueroa y el director Emilio Fernández) se extendió más allá de los confines de aquel país e impactó al resto de América Latina. Ambas películas constituyeron grandes y venturosas hazañas en términos de producción y conservación, pero también en el plano político, fueron acontecimientos complejos debido a los contextos de su realización.

2.1 Un proyecto inconcluso

¡Qué viva México! constituye uno de los mayores misterios de la historia del cine. El material rodado en México por Serguéi Eisenstein y su equipo entre 1930 y 1931 nunca pudo ser montado por el director ya que el rodaje fue suspendido antes de concluirse y, aunque se sabe poco sobre las circunstancias en torno a este hecho, existe la certeza de que Eisenstein y su productor, Upton Sinclair, tuvieron varias fricciones a causa de los excesos del director durante el rodaje del filme.⁵⁶ En 1931 Eisenstein tuvo que suspender el rodaje y volver desde México a Moscú; los rollos fueron entregados al productor y el director nunca volvió a verlos. Con la aprobación de Sinclair, algunos cineastas utilizaron parte del metraje de Eisenstein para sus filmes –el caso más destacado es el de Sol Lesser quien usó algunos fragmentos para sus cortometrajes *Thunder over México* (1933) y *Day of the Dead* (1934). En 1954 Sinclair entregó el material al Museo de Arte Moderno de Nueva

⁵⁶ Además de los excesos en el presupuesto y los tiempos de rodaje, una historia paralela de la filmación de *¡Qué viva México!* tiene que ver con las muchas fiestas realizadas por Eisenstein y su equipo en la hacienda de Tetlapayac, donde se alojaban, y a las que solían asistir intelectuales, tanto mexicanos como extranjeros. Se tiene constancia de que muchos de esos convites incluían encuentros homosexuales que involucraban al propio director. Al respecto pueden consultarse el acervo fotográfico de *¡Qué viva México!* en el archivo Olivier Debrouse en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México y el libro de Sasha Salazkina *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico* (2009).

York y en 1979 el museo acordó transferir los negativos originales a Moscú, donde Grigory Alexandrov, asistente de Eisenstein durante el rodaje, montó la versión más conocida en la actualidad que es la que, con ayuda de información extratextual, analizamos aquí.

La historia de la gestación de *¡Qué viva México!* es un factor fundamental para entender la atracción mundial hacia el país en aquellos años, las consecuentes visiones, desde dentro y fuera, acerca del mismo, y, en el contexto de las vanguardias, las representaciones que se realizaron de México a través de las artes. Nos enfocaremos particularmente en la hipóstasis del indígena como figura alegórica de una supuesta esencia cultural de México y los mexicanos pues, de alguna u otra manera, y como descubriremos a continuación, el filme de Eisenstein conglomeró propositivamente las tendencias plásticas, antropológicas, ideológicas y, en general, culturales del indigenismo de su tiempo. Como se ha explicado en el capítulo primero, el indigenismo en sus distintas expresiones, nunca fue ni ha sido un *corpus* homogéneo de pensamiento ni acción. Al llegar a México Eisenstein se encontró por tanto con distintas visiones, propuestas y aspiraciones con respecto al rol que los indígenas deberían tener dentro del efervescente México posrevolucionario. El análisis de Sasha Salazkina, con la que concordamos, concluye que la mirada externa de Eisenstein sintetizó productivamente las tendencias indigenistas mediante la imagen:

The conflict between these two conceptions of culture and the exact role of the indigenous heritage in it is present in Eisenstein's own work, which (knowingly or unknowingly) synthesized these two positions, often blurring the distinctions between them, but, as a result unintentionally breaking down the rigid and homogenising systems of classifications we now employ in discussing modernism's engagement with "primitivism." (2009: 27)

En diciembre de 1930 Eisenstein llegó a México con la intención de rodar un filme del que aún no tenía una idea definida. La cercanía de México con la Unión Soviética, en virtud de que hacia la década de 1920 ambos habían acometido sendas revoluciones sociales, permitió al cineasta un fogueo con su particular universo cultural. Las investigaciones de Aurelio de los Reyes (2001) han demostrado cuán influyentes fueron para Eisenstein ciertas publicaciones alemanas que versaban sobre México, y, de forma muy particular, el impacto que en él tuvieron las narraciones e imágenes de la celebración del día de muertos. No obstante, fue en Estados Unidos, sostiene de los Reyes, donde el cineasta encontró la determinación para emprender su proyecto. Tras el fracaso de sus negociaciones con la productora Paramount en Hollywood, Eisenstein:

. . . tenía el propósito de regresar a Rusia por Japón, embarcándose en San Francisco, pero encontró a Robert Flaherty, quien le platicó sobre México con entusiasmo; de ahí tomó la decisión de hacer la película. En el puerto encontró a Diego Rivera, [quien] le insistió en hacer la película *Life in Mexico*, título homónimo del libro (ampliamente conocido en México) con el que se publicaron en el siglo XIX las impresiones sobre México de la marquesa Calderón de la Barca, esposa del primer embajador de España en México. (2001)

Entusiasmado con el proyecto, Eisenstein reunió bibliografía sobre México⁵⁷ y entró en contacto con Upton Sinclair, quien aceptó producir un filme tentativamente titulado "Mexican Picture." (de los Reyes 2001) El 7 de diciembre de

⁵⁷ El libro *Idols Behind Altars. Modern Mexican Art and its Cultural Roots* escrito y concebido por la antropóloga Anita Brenner en 1929 sería fundamental para la conformación de su visión del país y para la concepción del filme en general. (de los Reyes 1986: 99) Además de los agudos textos de Brenner, que analizaban el proceso cultural del México posrevolucionario, el volumen incluía reproducciones de obras de los muralistas mexicanos y fotografías de diversos objetos prehispánicos y arte popular, así como reproducciones de fotografías de Tina Modotti y Edward Weston, entonces afincados en México. La reivindicación de lo indígena es una idea fundamental del libro de Brenner que impactó profundamente a Eisenstein y no hacía sino reflejar el sentir general que imperaba en las artes y la intelectualidad mexicanas en aquel momento.

1930 Eisenstein y su equipo arribaron a México para hacer un “estudio” del país y sin ninguna idea preconcebida sobre el tipo de filmación que querían realizar. Según declaró a la prensa:

Tras este estudio decidiré si la obra la basamos en un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo, documentándome previamente en visitas que realizaré al Distrito Federal y regiones inmediatas, al Istmo de Tehuantepec y a Yucatán, pues no omitiré por ningún motivo las famosas ruinas de Chichén Itzá, y mi interés por el folklore local es enorme. (en de los Reyes 2001)

Como puede observarse, el cineasta aún estaba debatiéndose entre una producción de ficción y una documental. No es de extrañar, que, guiado por los artistas e intelectuales locales⁵⁸ a través de la rica geografía mexicana, la visión personal de Eisenstein se viera mucho más orientada hacia lo que José Joaquín Brunner ha denominado como la tendencia del “macondismo”: inclinación a interpretar la realidad latinoamericana desde las bellas artes o, más exactamente, a producir “como texto” dicha realidad. (1994: 63) Así, el “estudio” se prolongó mucho más de lo esperado y para 1931 Eisenstein tenía ya cuarenta horas de grabación y una idea definida del tipo de película que quería hacer.

Según se ha mencionado, Eisenstein nunca llegó a montar el material grabado, pero la versión más conocida, editada por Grigory Alexandrov en 1979,

⁵⁸ Al margen de muchos otros, hay que pensar aquí en dos figuras fundamentales: Diego Rivera y Adolfo Best Maugard. Ambos personajes, nacidos y criados en México, habían vivido en la *bohème* parisina de principios de siglo y al volver a México se unieron al proyecto cultural posrevolucionario. A raíz de su participación en las excavaciones arqueológicas que Franz Boas realizó en Teotihuacan en 1911, Best creó un método de dibujo inspirado en la iconografía ornamental prehispánica (el llamado “método Best” fue publicado en 1923), mientras que Rivera se abocó por completo al proyecto muralista. La visión de ambos con respecto a lo indígena estaba fuertemente tamizada por su experiencia parisina y las vanguardias europeas: lo indígena, en esta línea, era visto con fascinación por un espíritu artístico que hallaba ahí la dimensión exótica, primitiva y diferenciadora de México frente Europa.

presumiblemente respeta el *storyboard* original del director. En dicha versión, el filme se estructura en cuatro episodios: "Prólogo", "Sandunga", "Fiesta", "Maguey" y "Epílogo". La investigación documental, por otra parte, ha hecho posible cotejar tal estructura con las intenciones manifiestas de Eisenstein. Por ello, es posible corroborar que el cineasta siempre quiso estructurar el filme en varios fragmentos y no como un gran relato. (de los Reyes 2001) Es probable que esta idea, que tiene todo que ver con los preceptos del cine de montaje y su falta de interés en el principio de continuidad, también haya sido el resultado de una visión de México no como unidad nacional, sino como el conjunto de muchas realidades paralelas. El formato de mosaico permitía retratar desde distintos ángulos los diferentes Méxicos que Eisenstein había encontrado. En su correspondencia se han encontrado alusiones a la idea de hacer una película-mural –formato obviamente inspirado por el movimiento muralista y concretamente por el mural de Diego Rivera del Palacio Nacional de la ciudad de México, en el que se cuenta por episodios la historia del país–, pero también la intención de hacerlo mediante alegorías musicales. De acuerdo con de los Reyes Eisenstein llegó a concebir el filme como una "sinfonía" y también como un "sarape mexicano." (1989: 104-107) La metáfora musical se materializó en "Sandunga", uno de los capítulos del filme, que toma su nombre de una canción típica de la región de Oaxaca. De acuerdo con Salazkina, Eisenstein también tenía pensado hacer un último episodio titulado "Soldadera"⁵⁹ que versaría sobre la revolución mexicana. (2009: 33) Para los fines de este trabajo sólo analizaremos los episodios de "Prólogo" y "Sandunga," pues es en ellos donde mejor se aprecia la particular representación de lo indígena propuesta por Eisenstein.

De enorme exaltación y portento visual, el "Prólogo" se compone por tres secciones. Desde la toma inicial se establecen los dos tropos en torno a los cuales girará el segmento: de un lado el pasado indígena, representado mediante las

⁵⁹ Título alusivo a otra canción popular mexicana conocida como "la Adelita".

ruinas, y de otro los indígenas contemporáneos, representados por verdaderos indígenas contratados para aparecer en el filme. Una voz en *off* plantea una serie de reflexiones acerca de la convivencia del México prehispánico con el moderno en las que destacan la prevalencia del pasado sobre el presente y el isomorfismo entre los mexicanos actuales y sus antepasados prehispánicos. En realidad se trata de un texto escrito por el propio Eisenstein:

El tiempo del prólogo es la eternidad. Quizá está ocurriendo ahora mismo. Quizá ocurrió hace veinte años. Quizá hace mil años. ¡Piedras! ¡Dioses! ¡Hombres! Los habitantes del país de las ruinas sagradas y de las pirámides conservan el carácter y la forma de sus antepasados. Entre los templos paganos de las ciudades sagradas en el reino de la muerte, donde el pasado sigue dominando el presente, los rostros de los hombres se parecen a los rasgos esculpidos en la piedra. Porque las figuras pétreas representan a los antepasados de los mexicanos.

La composición de los distintos cuadros hace que se yuxtapongan ruinas y vestigios arqueológicos junto con indígenas vivos. De ellos se enfatizan los rostros, que permanecen inmóviles y con la mirada fija y distante. Se establece así un paralelismo visual entre las personas y la piedra, en el que las primeras parecen petrificadas. La secuencia está compuesta por muchas tomas estáticas y cortas. Prácticamente no puede hablarse de acción alguna en esta primera parte del prólogo, por lo que la sensación de hieratismo e inmovilidad es total.

De acuerdo con Hershfield, esta manera de representar a los indígenas “pasados” y “presentes,” así como la relación entre ambos, abrevia ciertamente de la ideología indigenista y el repertorio visual que Eisenstein encontró entre la intelectualidad mexicana; sin embargo, argumenta la autora, en esta secuencia también puede detectarse a las claras una operación de establecimiento de “tipos” que no era nueva en el trabajo del director. De acuerdo con las teorías de

aquel, los personajes de un filme no deberían representar individuos sino más bien tipos de personas, definidas principalmente en función de su clase social; sin embargo, y tal como plantea Hershfield, a la postre el director cambió su idea sobre la construcción de los “tipos políticos” para dar pie a los “tipos simbólicos.” A diferencia de los primeros, estos últimos no estaban motivados moral ni políticamente, sino actuaban en un nivel transhistórico, arquetípico. (2014: 41)

En la segunda parte comienza la acción: la secuencia retrata la procesión fúnebre de un joven indígena. El cuadro parece estar inspirado en el mural de David Alfaro Siqueiros *Entierro de un trabajador* (1924). Nuevamente se inicia con primeros planos de los rostros de los indígenas, inmóviles, yuxtapuestos sobre el ataúd. La construcción de la secuencia se da prácticamente mediante montaje: las tomas son cortas y se suceden una a otra para luego dar paso a una toma más larga, donde el encuadre muestra a los personajes caminando entre un campo de agaves. Una coda final vuelve a mostrar, con tomas muy cerradas, la cara de una joven india para luego cortar y pasar al rostro de un ídolo de piedra. Nuevamente se acentúa el esencialismo, los indígenas contemporáneos son así la encarnación de una paradoja: ruinas vivas.

Si el prólogo versa sobre el pétreo y mítico pasado, “Sandunga” es una exaltación vital del tiempo presente. Del adusto funeral nos transportamos a una boda en la región del istmo de Tehuantepec, ubicada en el suroeste de México. Se trata de una zona remota y subtropical que históricamente se ha implantado como lugar exótico por excelencia.⁶⁰ Pasamos por tanto de la piedra a la exuberancia profusa de la selva y del reino de la muerte al de la sensualidad. Como dicho, el hilo argumental del capítulo es una boda entre indígenas narrado desde una

⁶⁰ En este sentido conviene mencionar que Tehuantepec es parte del estado de Oaxaca, de donde era originario José Vasconcelos. Es sabido que cuando artistas como Diego Rivera volvieron de Europa y empezaron a trabajar con el entonces secretario de educación en el proyecto muralista, este los enviaba allí a realizar un viaje de “exploración” y “toma de contacto” con el país al que regresaban. Así, no es de extrañar que el tipo de la “La Tehuana” sea una constante en el arte mexicano desde, al menos, la década de 1920.

estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Primero, los preparativos y la boda misma son la coartada perfecta para retratar las distintas fiestas, bailes y vestimentas tradicionales de los indígenas locales con un abrumador despliegue visual. Después el encuentro sexual de los jóvenes esposos es el momento ideal para ofrecer al espectador una visión de los delirantes entornos naturales y, como colofón, un salto temporal permite presentar a la progenie cuando la familia entera posa felizmente frente a la cámara.

El discurso cinematográfico enfatiza los tipos físicos de los indígenas y su entorno, con una voz en *off* que relata y explica lo que la cámara muestra. Al margen de la pareja, las grandes protagonistas de la historia son las mujeres de la región conocidas con el gentilicio de “tehuanas”. En los preámbulos de la boda tehuanas de todas las edades venden sus productos en los mercados, cortan piñas y plátanos o preparan el rito matrimonial. Durante la boda, la cámara panea para mostrarlas luciendo de distintas maneras sus vistosos trajes de fiesta con una iglesia colonial como telón de fondo. La sugerente secuencia del encuentro sexual tiene lugar a la ladera de un río. Los planos generales exaltan la exuberante vegetación y fauna, haciendo repetidos acercamientos a las palmeras, reptiles, aves exóticas y monos. A este repertorio parece sumarse la mujer: una primera toma la muestra remando con los senos desnudos, la secuencia prosigue con ella peinándose la larga cabellera decorada con flores y finaliza con un cuadro de ella tendida sugerentemente en una hamaca.

Hershfield (1998) y Salazkina (2009) coinciden en que la representación de los indígenas (y en general de México) hecha por Eisenstein tiene una relación directa con sus teorías sobre lo primitivo. En efecto, a lo largo de “Sandunga” se establece una atmósfera de inocente y sensual primitivismo, cuyos protagonistas son los aborígenes de Tehuantepec. Para Ricardo Pérez Montfort, la representación que Eisenstein hizo de las tehuanas como mujeres exóticas y sensuales descansa en una cierta “geografía imaginaria” que identificaba a la tehuana y al trópico con

aquel exotismo que pintores como Diego Rivera y Miguel Covarrubias explotaban frente a públicos locales y extranjeros: “ambos reconocían que tanto la mujer istmeña como los paisajes tropicales que la acompañaban eran la justa dimensión ideal y un tanto primitiva de la intrínseca ‘otredad’ mexicana.” (Pérez Montfort, 1994) En efecto, la inspiración de Eisenstein para hacer “Sandunga” pasa indudablemente por los retratos de tehuanas de Best Maugard (1919) y Rivera (1925), el primero, claramente orientalizante y el segundo, que Rivera le había mostrado desde su visita a Unión Soviética en 1927, incorpora la estampa de la tehuana en la hamaca. Salazkina, quien ve una relación directa entre las tehuanas mexicanas y las tahitianas de Gauguin (dos momentos de la fascinación vanguardista por el exotismo y la feminidad), señala los vínculos entre mujer, indígenas, naturaleza y primitivismo en el pensamiento de Eisenstein:

For Eisenstein the identification of the woman with nature –a typical historical trope in the arts– and hence with the premodern as the “state of nature” also meant linking women directly with primitive (prelogical) forms of thought, the subject in which he was particularly interested. (2009: 72)

In his notes Eisenstein assigns the same quality to all of Mexico (and specifically to the *indio*), writing that Mexico is young and infantile, that its men and woman are more androgynous because they are closer to the prenatal undifferentiated state of nature and thus more protoplasmatic. (2009: 128)

Como veremos a lo largo de este capítulo, la relación entre mujer indígena y naturaleza seguirá siendo explotada, casi como fórmula, en el cine indigenista y también los códigos del cine etnográfico o documental empleados en “Sandunga” se impondrán como tendencia. Sasha Salazkina resume así el episodio:

. . . it is the documentary-like stylisation of the footage shot in Tehuantepec that gives this sequence its formal characteristics, not only placing it, for the

spectator in the Mexico of the 1930s, but also employing the intertextual referent of the ethnodocumentary look, which connects it to Robert Flaherty's *Nanook of the North* and similar projects. (2009: 56)

Para Hershfield, sin embargo, el filme ha de verse justamente como lo contrario. De acuerdo con ella, si de *Nanook el esquimal* puede decirse que es un filme de ficción escenificado como si fuera etnografía, *¡Qué viva México!* es más bien un filme etnográfico escenificado como ficción. (2014: 37) Salazkina difiere y puntualiza que más allá de esa puesta en escena, la etnografía que hay en la película fue en sí misma matizada a conveniencia y, en ocasiones, construida *ad hoc*. Si las composiciones y encuadres del prólogo son intencionalmente artificiosos, "Sandunga," pese a su aire documental, también es producto de escenificaciones –en las notas de rodaje, por ejemplo, se hace constar que la secuencia del encuentro conyugal ni siquiera fue rodada en Tehuantepec, sino más bien en Colima, a más de mil kilómetros de distancia del istmo. (2009: 88)

Como se ha expuesto con anterioridad, la mirada de Eisenstein estuvo orientada de forma decisiva por los artistas e intelectuales mexicanos que instituyeron como mito, y promovieron frente a públicos extranjeros, un cierto panorama de México visto desde la fascinación exotista propia del espíritu de las vanguardias. Aunado a esto, la búsqueda formal y filosófica del director (particularmente su exploración de los estados de primitivos o prelógicos del lenguaje) así como la frescura dada por su condición de extranjero configuraron de manera muy particular su visión con respecto al país, su historia y, en el caso que nos ocupa, su población indígena. En este sentido, concordamos con Salazkina cuando sostiene que *¡Qué viva México!* ha de verse como un hecho cultural único. No se trata del retrato de un país periférico realizado por la vanguardia desde los centros, sino más bien una extraña amalgama de dos vanguardias periféricas (la rusa y la mexicana) y sus muy particulares interpretaciones de lo moderno, lo popular y lo autóctono en un contexto de redefinición geopolítica a escala mundial. Pese a ello, de cara a los

estudios cinematográficos su estudio se constriñe al ámbito de la construcción de la imagen; como nota Paulo Antonio Paranaguá, *¡Qué viva México!* “pasa más bien por la plástica visual, por la incorporación del muralismo, el grabado y la fotografía moderna al estilo cinematográfico” que por el lenguaje del cine. (“Cine documental” 41)

2. 2 Realismo y drama social. El experimento de *Redes*

En línea con el contexto nacional, local y transnacional en torno a un filme único como *¡Qué viva México!*, resulta interesante que otro hito de la década de 1930, de corte social-indigenista, haya sido igualmente encabezado por un equipo internacional en diálogo con la intelectualidad local. Hablamos del largometraje *Redes* co-dirigido por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Se rodó entre 1933 y 1934 en las inmediaciones de Alvarado, Veracruz, en la costa del golfo de México y es el primer ejemplo del cine de producción estatal en el país, pues estuvo financiado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y fue concebido como la primera de una serie de películas didácticas que este organismo planeaba realizar. En 1932 por invitación de su amigo el compositor Carlos Chávez,⁶¹ a la sazón al frente del departamento de Bellas Artes de la SEP, el fotógrafo estadounidense Paul Strand viajó a México para realizar una estancia. Strand fue precursor de la fotografía pura o directa, el movimiento que buscaba alejar a la fotografía del pictorialismo para reivindicarla como medio artístico autónomo. En 1933 cuando la misma Secretaría de Educación echó a andar su proyecto de cine educativo, Chávez comisionó a Strand para desarrollar y supervisar la serie que, no obstante, tuvo en *Redes* su primera y única producción.

⁶¹ Carlos Chávez fue pionero de la corriente musical indigenista/nacionalista. Su ballet *El fuego nuevo* (1921), inspirado en una leyenda azteca y comisionado por José Vasconcelos, es considerado el primer caso de música nacionalista en México. En su *Sinfonía India* (1936) introdujo por vez primera el uso de instrumentos musicales prehispánicos en los ensambles sinfónicos.

Aunque Strand sugirió como guionista y director del primer filme a su amigo Henwar Rodakiewicz, este no pudo atender la invitación y en cambio recomendó al joven austriaco afincado en Estados Unidos Fred Zinnemann (probablemente la selección de tal director para un proyecto de cine social con tintes documentales no fuera fortuita si se considera que Zinnemann había sido asistente de Robert Flaherty cuyos filmes, por otra parte, habían tenido una excelente acogida en México). (de los Reyes 1989: 195) A cargo de la fotografía estaría el mismo Strand (la fotografía fija la realizó Ned Scott) y pese a la intención de que la banda sonora fuera compuesta por el mismo Chávez, esta fue finalmente efectuada por Silvestre Revueltas, destacado músico mexicano de vanguardia y exalumno de aquel. Al igual que en *¡Qué viva México!*, la intermediación entre el equipo de rodaje y la población local fue decisiva (a pesar de radicar en México, Strand ni siquiera hablaba español y Zinnemann no había estado nunca antes en el país) y los tres jóvenes mexicanos que se ocuparon de mediar entre el equipo y los habitantes del pueblo de Alvarado (Agustín Velásquez Chávez, Julio Bracho y el mismo Gómez Muriel) serían a la postre figuras fundamentales de la cinematografía mexicana y en ocasiones prolongarían la impronta social-indigenista de *Redes*.⁶²

El guión fue escrito con base en un texto original de Strand inspirado durante sus viajes a Veracruz y gira en torno a un pueblo de pescadores y su lucha contra la explotación y la injusticia. La sublevación de los pescadores en contra del acaparador, quien les compra el pescado a muy bajo precio para luego revenderlo con alto margen de ganancia, es liderada por el joven Miro, cuya desesperación toca su límite cuando su hijo muere a causa de la pobreza en que viven. Con la

⁶² Por poner solo un ejemplo, Gómez Muriel montó en 1939 *La noche de los mayas*, un drama histórico-romántico acerca del fallido romance entre una indígena maya y un joven blanco. El filme, dirigido por Chano Urueta (otro cineasta mexicano de Hollywood quien a su vez había sido asistente de Eisenstein), fue rodado en las ruinas prehispánicas de la península de Yucatán, en el sureste del país, y contaba con la fotografía de Gabriel Figueroa, la actuación protagónica de Arturo de Córdova y, una vez más, la música de Silvestre Revueltas.

finalidad de desarticular la lucha, el comerciante se alía con un político local para que siembre la cizaña y desunión entre los pescadores. En medio del desorden y la confusión promovidos por el político, este aprovecha la ocasión para matar a Miro de un balazo, convirtiéndolo así en mártir de la causa. La muerte de Miro sólo consigue unir nuevamente a los pescadores y un nuevo líder surge entre ellos.

Los problemas técnicos del rodaje no fueron pocos, y estuvieron dados, principalmente, en virtud de que las locaciones resultaban remotas y climáticamente desafiantes para los técnicos; pero también debe considerarse el hecho de que Strand y Zinnemann enfrentaron todo tipo de problemas presupuestarios y burocráticos. La incorporación de la población local en el reparto del filme no obedeció, sin embargo, a motivos puramente económicos sino también poético-ideológicos: lejos de negar, absorber o caricaturizar la diferencia física de los pescadores, el objetivo era mostrarla con el mayor realismo. El único actor profesional que participó en *Redes* fue David Valle, quien interpretó al villano; el héroe, Miro, fue encarnado por Silvio Hernández, quien no era actor profesional sino un estudiante universitario que había formado parte del equipo nacional de baloncesto y era originario del puerto de Veracruz. Elocuente muestra del alto grado de improvisación en el rodaje es el hecho de que el político terminara por ser interpretado por un funcionario de gobierno que había sido enviado a Veracruz para supervisar la contabilidad del filme. El resto de los personajes, como se ha dicho, eran pescadores de Alvarado y pueblos circunvecinos. En un informe de avances de la Secretaría de Educación, la semblanza de la película apunta que los actores: "han sido seleccionados entre los pescadores de la región y son tipos característicos de las mezclas raciales de la costa oriental." (Krippner 2010: 76) Lo anterior revela que la selección del reparto se hizo con plena consciencia y apego a las particularidades de la población de la costa de Veracruz (donde la presencia indígena y africana tuvo un impacto significativo en la configuración fenotípica de la población) lo que constituye uno

de los rasgos fundamentales del filme y un factor crucial para considerar a *Redes* como una de las primeras obras del cine indigenista y precursora del neorrealismo italiano (Ramírez Berg 2013). No es de extrañar que para promocionar el filme ante los públicos extranjeros se exaltaran el realismo y “autenticidad” que, se entiende, le conferían un valor agregado y un enorme atractivo ante tales audiencias. Una publicidad de 1936 lo anunciaba así:

Welcome tourists. You are cordially invited to see the first real Mexican film entitled: “Redes” nature in all its grandure; no sets, no make ups, nothing fake. A drama of the typical fisher’s life. (en Krippner 2010: 97)

La impronta realista del filme sin duda está dada por la crudeza del argumento en intersección con el estilo fotográfico de Strand y el realismo de Zinnemann. La interacción entre estos dos personajes, sin embargo, nunca fue buena y hasta el final de sus días ambos discutieron por los créditos de la película. Según se consigna en las memorias del director, este consideraba a Strand un fotógrafo de fijas que “ . . . concebía las películas como una sucesión de composiciones espléndidas pero inmóviles . . .” (en Krippner 2010: 70) En efecto, la película oscila entre el dinamismo cinematográfico de Zinnemann y el despliegue visual de las composiciones de Strand.

Una de las secuencias más memorables es la de la procesión fúnebre de los pescadores que llevan el cuerpo de Miro al barco (recuerda, de alguna manera, a la secuencia del entierro en el “Prólogo” de *¡Qué viva México!*).⁶³ La secuencia inicia con un contra picado: la cámara está emplazada debajo de la camilla (hecha con remos y plantas) en la que yace el muerto y culmina con una cámara estática

⁶³ Aunque no hay referencias explícitas para poder asegurar que ni Zinnemann ni Strand hubiesen visto el material de Eisenstein sobre México, se sabe que las películas de Sol Lesser, realizadas con el metraje de aquel, se estrenaron en México durante la estancia de Strand en el país. Además, algunas fotos fijas de *¡Qué viva México!* habían estado circulando en la prensa local desde 1931. (Krippner 2010: 79) Por su parte, Aurelio de los Reyes ve claramente que la secuencia consigna una deuda con el episodio “Magueyes” de *¡Qué viva México!* (1989: 188)

que registra mediante profundidad de foco la procesión fúnebre de los pescadores que silenciosamente avanzan hacia el mar. Fotográficamente se trata de una toma compuesta en el más puro estilo de Strand: en un primer plano un cactus enmarca la acción y, a lo lejos, la línea del horizonte discurre paralela a la fila formada por los hombres. El dinamismo cinematográfico de Zinnemann, por otra parte, encuentra su mejor exponente en la secuencia de la pesca. Se trata de una exaltación de la virilidad en la que la cámara enfatiza con primeros planos y contrapicados los vibrantes y sudorosos torsos desnudos de los pescadores, así como las venas saltadas de sus musculosos brazos mientras reman, halan las redes o lanzan los pescados. El espíritu impetuoso e intenso se completa en la postproducción con un pasaje musical vivo y enérgico, con fuerte presencia rítmica de metales y maderas.⁶⁴

En cuanto al montaje (a cargo de Gunther von Fritsch) James Krippner (2010) y Charles Ramírez Berg (2013) ven en él una clara influencia soviética: tomas cortas, simbolismo y asociación de imágenes. Destaca en este sentido el montaje de la secuencia del asesinato de Miro: después del tiro de muerte, se suceden cuadro a cuadro primeros planos de la cara del candidato, de su retrato en un cartel de campaña electoral y de la pila de monedas recogidas por el comerciante de pescado. Todo lo anterior en conjunto establece una clara relación entre la muerte del héroe y la corrupción y avaricia del político y el mercader.

Como se ha visto, *¡Qué Viva México!* y *Redes* constituyen filmes fundacionales, de enorme influencia para la ulterior consolidación y desarrollo del cine indigenista en México y la América hispanohablante. En ambos casos, se trata de productos que surgen de la intersección entre lo local y lo internacional; pero, más allá,

⁶⁴ La musicalización se realizó en 1935 y hasta la fecha es considerada una de las partituras filmicas más extraordinarias de la historia del cine; trascendió el medio cinematográfico y desde su aparición suele interpretarse como suite orquestal en salas de conciertos. Revueltas viajó a las locaciones para capturar sonidos y ambiente, pero la composición final la hizo con base en la película ya montada.

manifiestan las fricciones y negociaciones entre modelos de modernidades centrales y periféricas así como de las visiones del indigenismo desde la política y el arte en el interior de sus contextos de producción. Herederas del espíritu de la vanguardia, su visión hacia los indígenas surge de una genuina fascinación por lo exótico, pero también hay en ellas una vocación de realismo documental. En el caso de Eisenstein, no puede establecerse una consideración analítica del texto cinematográfico más allá de la especulación interpretativa (si bien esta se apoya en fuentes documentales que hacen constar las intenciones del director en cuanto al montaje y la estructura del filme) por lo que su legado tiene lugar más en el ámbito de la construcción de la imagen que en el del lenguaje cinematográfico propiamente tal. En cuanto a *Redes*, es un caso único y temprano de cine de denuncia social producido como parte de un programa cinematográfico estatal, coordinado e ideado por un fotógrafo de la vanguardia estadounidense y dirigido por el joven cineasta Fred Zinnemann con la participación de los que después serían cineastas de importancia en México. Como se verá en el siguiente apartado, *Redes* introduce cierto repertorio pesquero –por no decir “acuático” o “náutico” (redes, barcas, remos)– en el imaginario de la cinematografía mexicana: los dramas de pescadores serán retomados con posterioridad en más de una ocasión aunque con diferentes tratamientos cinematográficos y posicionamientos ideológicos. Sin embargo, aunque los motivos y temáticas se harán recurrentes, el melodrama se impondrá como género privilegiado en detrimento del realismo social.

En suma, la década de 1930 fue fundamental para sentar las bases de un cine indigenista en América Latina, y más concretamente, en México. El país había superado la fase armada de su revolución y la relativa estabilidad política de más de una década dio pie al surgimiento de instituciones que auparon y acogieron, no sin fricciones, la producción cinematográfica. La proximidad con los Estados Unidos propició un flujo constante de talentos entre México y Hollywood, donde la

incursión de sonido en el cine planteó el problema de la fragmentación lingüística de las audiencias y la necesidad de producir cine en español. Por otra parte, el particular devenir histórico de México llamó poderosamente la atención de artistas e intelectuales estadounidenses y europeos que viajaron por el país y trabajaron allí, interactuando productivamente con el medio artístico local. El proyecto del Estado mexicano posrevolucionario fue ambicioso y el papel de ideólogos como José Vasconcelos y Manuel Gamio fue decisivo para el desarrollo cultural y artístico, así como para el surgimiento y consolidación de la ideología indigenista. Como resultado, todo un *corpus* visual e ideológico del indigenismo se implantó en las artes y se difundió por el mundo a través de ellas. Aunque el indigenismo impactó diversas manifestaciones artísticas, probablemente la escuela mexicana de pintura (muralismo) sea la que más lo difundió y afianzó en un nivel popular y también a escala internacional. Su influencia en el cine es decisiva para la consolidación de un repertorio visual que, gracias a las bondades de la reproducción técnica de la imagen, en las décadas subsecuentes proyectaría al mundo una cierta imagen de los indígenas que se asumió como incontestable.

A partir de 1935 y hasta mediados de la década de 1950 la industria cinematográfica mexicana fue líder del cine hablado en español (las cifras se transformaron de seis películas producidas en 1932 a cincuenta y siete en 1938), pero el gran despegue se dio cuando el gobierno mexicano fundó en 1942 el Banco Cinematográfico con la finalidad de financiar estatalmente la industria fílmica, a la sazón, la tercera más desarrollada del país. (García Riera 1969: 25) Como industria cultural, ésta tuvo sus productoras, estudios, *star system*, equipo técnico y directores estrella. Aunque el periodo se caracteriza principalmente por géneros como la comedia ranchera y los melodramas de cabaret, el melodrama indigenista logra consagrarse y se afianza en el imaginario colectivo no sólo a nivel regional sino a escala internacional.

El panorama era diferente en el resto de la América hispana con excepción de Argentina. De un lado, en el sur del continente la guerra del Chaco (1932-35) había colapsado Bolivia, el único otro país que hasta la fecha había incursionado en temáticas indígenas en el cine y en donde entre 1935 y 1948 no se tiene registrada la producción de ningún filme de ficción. (Espinoza y Laguna 2009: 30) El Perú no experimentó propiamente una revuelta social del tipo ni escala de la revolución mexicana, pero, según se ha visto en el capítulo primero, desde finales de la década de 1920 y durante la de 1930 su panorama político fue convulso. La producción cinematográfica no vio ni por asomo el fulgor que se vivió en Argentina y México y las escasas producciones locales no registran propiamente el género indigenista sino, más bien, dramas rurales de costumbrismo criollo. *Camino de la venganza* (Narciso Ras y Luis Ugarte 1922), considerada el primer largometraje de ficción peruano cuenta la historia del rapto de la joven minera Juanacha por el malvado capataz Mc. Donald, estableciendo una dicotomía moral de base “geográfica” entre la ciudad (Lima) y el campo que, no obstante, se detiene poco en los elementos étnico-culturales de los habitantes rurales. (Carbone et al. 1991: 71) El mayor esplendor cinematográfico que vio el país gracias a la productora *Amauta*, que entre 1937 y 1940 produjo un récord de catorce películas, no alejó a la cinematografía peruana de su tendencia al costumbrismo criollo, que buscaba retratar la vida rural en las haciendas, pero ignoraba por completo la realidad indígena de la sierra andina y la amazonia. (Carbone et al. 1991 146-154) Las primeras apariciones de los indígenas propiamente tales en la gran pantalla habrán de esperar, por tanto, a la década de 1950 y la aparición del cine club de Cuzco, según se verá con posterioridad.

3. Consolidación, institucionalidad y alcance mundial. Auge y ocaso del cine indigenista en México

En el contexto antes descrito, la importancia del cine mexicano desborda los confines nacionales para erigirse en modelo regional. En este apartado nos limitaremos a analizar la producción de Emilio Fernández (1904-1986) que, por su estética e impacto local, regional y mundial, tiene un papel decisivo en el periodo y sintetiza, no sin conflicto, los valores del nacionalismo y el indigenismo modernos, poniéndolos también en sinergia con el desarrollo de un particular modo de construir el discurso cinematográfico.

El fenómeno del cine indigenista de Emilio Fernández está del todo relacionado con la mitología que sobre su persona él mismo se encargó de crear y difundir. Los límites entre la realidad y la ficción eran constantemente saboteados por aquel personaje único cuya personalidad parecía fundirse con la de sus personajes: Fernández solía vestir como un charro, acudía a los rodajes portando su pistola y alardeaba de ser un macho “a la mexicana”. Más importante para el tema que nos ocupa es el hecho de que Fernández siempre promovió su supuesta y profunda “autenticidad” mexicana en virtud de sus presuntos orígenes indígenas,⁶⁵ que le merecieron el sobrenombre de “El Indio” con el que aún hoy es conocido tanto en el habla popular como académica. Es probable que su pretendida identidad “indígena” o “indianidad” se haya visto potenciada por su estancia en Hollywood, donde permaneció hasta inicios de 1934 y en donde a menudo trabajó como extra interpretando papeles étnicos. De acuerdo con las múltiples, y a menudo contradictorias, referencias proporcionadas por el propio Fernández, su descubrimiento y fascinación con las imágenes de *¡Qué viva México!* tuvieron lugar precisamente en Hollywood en donde, aseguraba, asistió a una proyección privada del metraje de Eisenstein. Aunque hasta hoy ha sido imposible confirmar alguna de sus muchas versiones al respecto, tomando en cuenta las fechas del rodaje de *¡Qué viva México!* así como de la estancia de Fernández en Hollywood,

⁶⁵ Fernández aseguraba que su madre era una auténtica india *kikapú* oriunda del norte de México, sin embargo, este dato nunca ha sido cotejado del todo.

es posible que hacia 1933 Fernández haya más bien visto *Thunder over Mexico* (1933) de Sol Lesser, que, como hemos mencionado antes, está realizada con parte del metraje de Eisenstein. (Taibo 1986: 55; de los Reyes 1989: 196) Considerando estos aspectos no es de extrañar que para Julia Tuñón: " . . . Fernández's films and especially *María Candelaria* exist somewhere between Eisenstein ideals and the requirements of a Hollywood drama." (en Elena y Díaz 2003: 49)

Cuando Emilio Fernández regresó a México era conocido con el sobre nombre de "El indio bonito". Pronto empezó a involucrarse en la industria cinematográfica como actor secundario; sin embargo, su incorporación plena tuvo lugar en 1934, cuando protagonizó el largometraje *Janitzio* dirigido por Carlos Navarro (otro mexicano que había pasado por Hollywood). Aunque en anteriores filmes Fernández ya había encarnado a personajes indígenas –lo que, según refiere García Riera, le había requerido aprender algunos idiomas autóctonos–,⁶⁶ *Janitzio* fue la película más decisiva para su ulterior carrera y sentaría las bases del melodrama indigenista. (1987: 17) Para Lozano Aguilar, el género se define fundamentalmente en virtud de tres características: la presentación de una imagen idealizada de lo indígena, su caracterización por medio del folclore y la evasión de toda referencia crítica a la situación actual de los indios. (2001: 829)

El argumento de *Janitzio* narra la trágica historia de amor de los indios Eréndira y Zirahuen en la remota isla de Janitzio en el estado de Michoacán. El pescador Zirahuen lucha contra los foráneos que quieren invadir su área de pesca en lago de Pátzcuaro. Mientras tanto, el malvado comerciante Manuel Moreno, proveniente de la ciudad de México, motivado por su deseo hacia Eréndira, novia de Zirahuen, difunde una serie de de intrigas para encarcelarlo. Para la liberación de Zirahuen,

⁶⁶ Por ejemplo en *Tribu* (Miguel Contreras Torres 1934) había representado a un indio zapoteca de la región de Oaxaca. Aún después de su papel protagónico en *Janitzio* Fernández siguió interpretando a indígenas en filmes como *Martín Garatuza* (Martín Soria 1935) y *Mariguana* (José Bohr 1936). Ver García Riera (1987: 17-24).

Manuel pone como condición que Eréndira pase unos días con él, petición que ella acepta con fatales resultados. La tradición del pueblo manda que si una mujer nativa se entrega a un hombre extraño esta debe ser castigada con la muerte y su cuerpo arrojado al lago. Así pues, Eréndira es lapidada y la escena final muestra a Zirahuen caminando con ella en brazos hasta que los dos se hunden en el lago.

En *Janitzio* la fotografía de Jack Draper es fundamental para la conformación de todo un imaginario de los indígenas en relación con el paisaje, así como de la abstracta, pero discernible categoría de "lo mexicano". De acuerdo con Jorge Ayala Blanco, las principales influencias tras *Janitzio*, tanto a nivel de imagen como de guion fueron *Thunder Over Mexico* y *Redes*, pero también el documental de Robert Flaherty *Moana* (1928) y, muy especialmente, el largometraje *Tabú* (1927-31) de Friedrich W. Murnau. (en Mora 2005: 41) Este último, basado en un guion escrito por el mismo Murnau conjuntamente con Flaherty, narra la historia de una pareja que habita en la isla de Bora Bora y cuyo romance se ve afectado cuando la chica es elegida como doncella para agradar a los dioses, por lo que no puede ser tocada por hombre alguno. En vista de la situación la pareja huye hacia otra isla colonizada por los franceses en la que deben adaptarse a la explotación capitalista y los modos de vida occidental que les son profundamente ajenos. Como puede verse, el filme de Murnau contiene todos los elementos presentes en *Janitzio* y que en el caso mexicano se adaptaron contextualmente: el filme de Navarro se enfoca en los habitantes de la isla sagrada de Janitzio, que se presentan como dignificados ejemplares del "buen salvaje", pero también como seres cuyas profundas y atávicas costumbres definirán sus vidas dentro de una dimensión intrínsecamente trágica; todo lo anterior es urdido mediante una historia de amor que resalta la figura heroica del aguerrido nativo que luchará tanto contra el extraño invasor como por su amada. El despliegue visual de los pescadores del lago de Pátzcuaro, con su particular manejo de las redes de "mariposa" abrevia directamente de *Redes*, de donde Draper también retoma la

exaltación de la virilidad en las emblemáticas tomas en contrapicado que se hacen de Emilio Fernández con el torso desnudo y que alcanza su mayor algidez en la escena en la que el aguerrido indio Zirahuen mata a cuchilladas a su enemigo. La impronta documental del filme se hace patente en todo momento:

There are several sequences where plot development or behavior is explained for a diegetic white audience (who stand in for a nondiegetic white audience) in the manner of an anthropological study. (Tierney 2007: 79)

Después de *Janitzio* Emilio Fernández participó en al menos una decena más de películas. En 1941 dirigió su primer largometraje, *La isla de la pasión (Clipperton)*, y el año siguiente repetiría con *Soy puro mexicano*.⁶⁷ Con su tercera película, *Flor Silvestre* (1943), incursionó en el melodrama ranchero y reunió por primera vez al equipo que más tarde ese año rodaría la canónica *María Candelaria*, el primer largometraje indigenista de Fernández. (García Riera 1987: 36) El equipo de Fernández, con el que realizaría la mayor parte de su filmografía, no es un asunto anecdótico al estudiar el cine del director, pues se trata de un grupo de talentos que en conjunto lograron imprimir en aquel un estilo cinematográfico único y distintivo.⁶⁸ El grupo comprende la fotografía de Gabriel Figueroa (1907-1997), los guiones de Mauricio Magdaleno (1906-1986), las actuaciones de Pedro Armendáriz (1912-1963), Dolores del Río (1904-1983), Columba Domínguez (1929-2014), María Félix (1914-2002) y Miguel Inclán (1900-1956), así como la edición de Gloria Schoemann (1910-2006). Entre ellos, Figueroa juega sin lugar a

⁶⁷ Para entonces *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1936) ya había marcado el inicio de la comedia ranchera, género que a partir de entonces se afianzó con gran éxito nacional e internacionalmente. Se trataba fundamentalmente de comedias románticas desarrolladas en el campo mexicano, concretamente en torno a una hacienda o rancho, en las que las estampas costumbristas se intercalaban con cuadros musicales, paisajes rurales y algunas escenas de acción con tiros y caballos.

⁶⁸ Hay que destacar que esta consideración del cine como producto del trabajo conjunto y no de un solo autor es solo un emplazamiento metodológico de esta tesis, pero no refleja el espíritu con que trabajaban Fernández y su equipo. El paradigma colaborativo y la creación colectiva no eran en absoluto el modelo de producción cinematográfica en México en la época.

dudas el papel más decisivo para la consolidación de lo que se ha llamado la “estética mexicanista” en el cine de la época de oro. Su incorporación del bagaje visual del nacionalismo de la época (principalmente pictórico) no fue una adopción sin más; por el contrario, Figueroa retomó los repertorios del momento y los hizo pasar por todo un tratamiento técnico de la imagen que a la larga será lo que caracterizará su estilo.⁶⁹ Cuando hablamos de su estilo no referimos fundamentalmente a su empleo de la perspectiva curvilínea (que, de acuerdo con sus propias declaraciones, retomó del pintor mexicano Gerardo Murillo, “Dr. Atl”) llevada a la fotografía de cine. (en de la Vega Alfaro 2008: 43) Otro aspecto estilístico que lo define es su peculiar manejo de la profundidad de foco y, muy especialmente, el uso de la luz para crear atmósferas e impacto dramático casi a la manera expresionista.⁷⁰

3.1 *María Candelaria*: emblema y consagración del melodrama indigenista

El primer filme indigenista de Fernández, *María Candelaria* (1943), retoma en gran medida el argumento y estructura de *Janitzio*. Como resume Lozano Aguilar:

María Candelaria será no sólo la mayor expresión del indigenismo cinematográfico mexicano sino que se convertirá en el buque insignia del

⁶⁹ Dada su formación como pintor, muchas de las influencias de Figueroa eran pictóricas: Da Vinci, Goya y Rubens, por citar algunas, pero también, y sobre todo, los referentes de la pintura mexicana. Para mayor información sobre la influencia de la pintura en Figueroa puede verse el catálogo de la exposición *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, agosto-septiembre, 1996 así como el artículo de Claudia Arroyo Quiroz “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández” (2008: 180-2019).

⁷⁰ Higgins enfatiza además la importancia de los primeros años de Figueroa como aprendiz en el estudio de José Guadalupe Velasco, el primer fotógrafo en México que usó iluminación artificial en sus retratos. De la misma manera, al entrar en contacto en Hollywood con Gregg Toland y trabajar con él como asistente y colaborador, Figueroa volvió a interesarse por el manejo de la luz para la obtención de una mayor profundidad de campo, ya que el mismo Toland, cuya estética estaba fuertemente influenciada por el expresionismo alemán, daba a la iluminación una importancia fundamental. (2008: 90)

cine mexicano de la Época de oro por el gran reconocimiento internacional que obtuvo. (2001: 829)

El argumento, del propio Fernández y llevado a guión por Mauricio Magdaleno, narra la trágica historia de amor entre María Candelaria y Lorenzo Rafael, dos indígenas oriundos del pueblo de Xochimilco, localizado en el centro de México y en torno al lago del mismo nombre.

La acción se sitúa en 1909, un año antes del inicio de la Revolución mexicana. El amor de María y Lorenzo enfrenta todas las dificultades imaginables: al ser hija de una prostituta, la protagonista es rechazada por su pueblo por ser considerada impura y presencia de mal agüero; además, el malvado comerciante local Don Damián (un mestizo que viste de charro) la desea con fervor, por lo que se dedica sistemáticamente a impedir que la pareja reúna los medios económicos para casarse y les niega la medicina contra el paludismo, lo que ocasiona que María Candelaria enferme de aquel mal. Ante la agonía de su amada, Lorenzo Rafael se ve en la necesidad de entrar en la tienda de Don Damián y robar la medicina. Una vez dentro, también se ve tentado y roba el vestido de bodas para María Candelaria. La situación se convierte en el perfecto pretexto para que Don Damián haga encarcelar a Lorenzo Rafael. María Candelaria busca la ayuda de un pintor que está interesado en retratarla para pagar la fianza que permita liberar a su amado. Cuando el pintor insiste en que la protagonista se deje retratar ella accede en agradecimiento por el favor; sin embargo, al descubrir que el pintor quiere retratarla desnuda, la chica se niega. El pintor finaliza el retrato con otra modelo que sí accede a desnudarse, pero el iracundo pueblo, creyendo que María Candelaria realmente posó desnuda, se vuelca en una incontenible violencia y la lapida hasta matarla. Lorenzo Rafael logra escapar de la cárcel pero es tarde: en un final idéntico al de *Janitzio* el indígena camina con el cadáver de su amada en brazos para hundirse juntos en el lago. Toda la historia es narrada por el pintor en una suerte de prolongado *flashback*.

La ubicación de la acción en Xochimilco no es fortuita si consideramos que este es un sitio emblemático dentro del imaginario mexicano desde tiempos prehispánicos y, hasta bien entrado el siglo XX, se caracterizó por ser uno de los últimos reductos rurales dentro de la zona conurbada de la Ciudad de México. Por analogía, *María Candelaria* constituye la evocación de la última reserva indígena frente al incipiente proceso modernizador que se vivía en el centro del país. Además de permitir la explotación del agua como recurso estético (como visto, el elemento fue introducido por *Redes* y se usó hasta la saciedad en películas como *Janitzio* y después en *Maclovía*), Xochimilco provee al filme de un aura muy particular por ser una zona de viveros en la que durante siglos ha tenido lugar la práctica de la floricultura. Así, el hecho de que en la diégesis el personaje de María Candelaria sea una vendedora de flores permite establecer una identificación plena entre ella y los retratos de vendedoras de flores pintados por Diego Rivera (*Vendedora de alcatraces*, 1942 y *Vendedores de flores*, 1943).⁷¹ Esa alusión floral estaba ya presente en la película *La rosa de Xochimilco* (Carlos Véjar 1938) y también está en la base del certamen de belleza “La flor más bella del ejido”, que se mantiene como una tradición en Xochimilco hasta nuestro días. (de los Reyes 1989: 189)

El inicio de la primera secuencia recuerda inequívocamente a Eisenstein al grado de que Emilio García Riera lo considera una “declaración de principios plástica” por parte de Fernández. (García Riera 1987: 61) En efecto, los rostros en piedra de ídolos prehispánicos se suceden lentamente mediante fundidos hasta convertirse en el rostro de una mujer joven. La toma siguiente, más abierta, muestra que la chica en cuestión es una modelo que posa para un pintor, quien se halla en su estudio rodeado por un grupo de periodistas. Cuando una de aquellas le pregunta al artista por un cuadro (“un desnudo de una india muy hermosa”) que él

⁷¹ El personaje del pintor está inspirado en Diego Rivera. La actriz que interpreta a la modelo del pintor era en efecto una de las modelos que trabajaban para Rivera. (Arroyo 2008: 188)

nunca ha querido vender, este responde que se trata de un cuadro maldito y comienza entonces el relato de la trágica historia de María Candelaria a quien describe como: “una india de pura raza mexicana” que tenía “la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los conquistadores”. Mientras el pintor habla, comienza a sonar como música incidental una dulce melodía folclórica que funciona como transición sonora hacia la siguiente secuencia. Después de fundir a negro, se vuelve a abrir con un plano detalle de lirios acuáticos que es seguido por el barrido de la cámara sobre un sembradío de flores y que culmina con un medio plano de María Candelaria. Así, el personaje se presenta como “una más de las bellas flores que crecen en la tierra mexicana”. (Lozano Aguilar 2001: 830) En su crónica sobre el estreno del filme en Cannes en 1946,⁷² Georges Sadoul enfatizaba el atractivo que la fotografía de los entornos naturales tuvo frente al público del festival. De acuerdo con su relato, tras los primeros minutos de proyección la gente comenzaba a abandonar la sala cuando de repente todo cambió:

Los decorados de estudio [en la secuencia inicial del estudio del pintor] eran reemplazados por el paisaje mexicano, en alguna parte sobre la alta meseta. Grandes pantanos y, bajo las nubes blancas, el perpetuo *leit motif* de los altos álamos. (en García Riera 1987: 56)

En efecto, el trabajo fotográfico de Figueroa constituye una proeza no solo en términos técnicos sino también en la construcción del discurso cinematográfico. Y es que el papel del entorno natural en *María Candelaria* resulta fundamental para entender los paradigmas ideológicos y epistemológico detrás del filme. En medio de las reformas agraristas en México, *María Candelaria* presenta una visión profundamente telúrica del indígena como un ser inextricablemente vinculado a la tierra y determinado por el medio que habita. Tal y como menciona Lozano Aguilar, en el contexto del nacionalismo mexicano: “debe ser la tierra más que los

⁷² La película ganó el *Grand Prix* aquel año.

personajes lo que se debe fotografiar pues ella es la verdaderamente singular, mientras que los individuos son solo emanaciones de ella.” (2001: 829) Al respecto, una de las secuencias más emblemáticas tiene lugar cuando Lorenzo Rafael propone a María Candelaria abandonar Xochimilco y buscar suerte en otro lugar, a lo que ella, arrodillándose sobre la tierra, responde con la negativa: “Esta es nuestra tierra. Mira qué negra y qué suave . . . ¿Cómo quieres que nos vayamos?” La cámara acentúa el dramatismo de sus palabras emplazándose muy abajo hasta lograr un contrapicado y encuadra a del Río en un medio plano, permitiendo así apreciar sus afectadas gesticulaciones y la vehemencia con la que su mano sostiene un puñado de tierra. Todo esto tiene como fondo el dramático y característico cielo a lo Figueroa: “con esta planificación vemos cómo Gabriel Figueroa logra reunir en el primer plano de la protagonista las fuerzas telúricas de las que ella es una emanación.”⁷³ (Lozano Aguilar 2002: 831) En un artículo de 1944 el poeta y crítico de cine Efraín Huerta destacaba la dimensión trágica que Figueroa imprimió a los cielos, estableciendo con ello un paralelismo entre el entorno natural de los personajes y su destino fatal:

Temíamos por el paisaje. Pero Gabriel Figueroa resolvió todo de una manera magistral ... Una chinampa,^[74] los canales, algunas calles, un templo, una tienda, tales son los elementos. Sobre todo esto, como sobre las figuras humanas, un eterno cielo trágico, desgarradoramente trágico. (en García Riera 1987: 50)

En resumen, y de acuerdo con Antonio Lozano, son tres las características fundamentales de la fotografía de Figueroa en este filme: 1, la prevalencia del uso

⁷³ Para Lozano Aguilar el encuadre de Figueroa difiere de la tendencia en Hollywood a enmarcar frontalmente el rostro del actor, individualizándolo. Según su lectura, con la que concordamos, el encuadre “mexicanista” busca incorporar en la imagen al individuo tanto como a su contexto, convirtiéndose así en epítome de un cine con mayor inclinación social que el estadounidense.

⁷⁴ Las chinampas son isletas del lago de Xochimilco.

de planos generales y primeros planos en detrimento de los planos medios; 2, el estatismo y economía de planos o, lo que es decir, el poco movimiento de cámara y, 3, una ligera y continua angulación en contrapicado que “consigue retratar el cielo como fondo de todas las escenas”. (2001: 830) Según sostiene este autor, el estilo Fernández-Figueroa marcaría así su distanciamiento con los esquemas de Hollywood, donde los medios planos cortaban a los personajes por las rodillas (plano americano) y los primeros planos solían tener un encuadre frontal que ensalzaba el rostro de los actores “como un valor absoluto”, es decir, presentando los momentos de mayor intensidad dramática con un énfasis en el personaje y sin dar lugar al contexto como sí lo hacía la dupla mexicana. (2001: 831)

En cuanto a la conformación del reparto, esta resulta tan reveladora que merece la pena detenerse en ella. La adjudicación de un personaje que se pretendía emblemático de la “raza indígena” mexicana a una actriz con la trayectoria de Dolores del Río rompe por completo con la tendencia realista prevaleciente hasta el momento en México y según la cual los papeles de indígenas eran representados por indígenas reales o, cuando menos, más cercanos en fisonomía a aquel grupo. Aunque nacida en México, Dolores del Río había realizado toda su carrera actoral en Hollywood.⁷⁵ Como señala Joanne Hershfield (2000) el éxito de la actriz mexicana en “la Meca” del cine se debió en gran parte a su perfecta síntesis de una exotividad tolerable y asumible para los valores norteamericanos de la época. En efecto, su tipo físico jugaba un rol ambivalente para el imaginario hollywoodense: era a la vez de cabello y ojos negros y su tez era morena sin llegar a ser demasiado oscura; sus rasgos, por otra parte, eran caucásicos y su complexión correspondía con los ideales estéticos del momento.⁷⁶ En virtud de lo anterior, a lo largo de su carrera se le asignaron papeles étnicos indistintos que

⁷⁵ Volvió a afincarse en México en 1942.

⁷⁶ Cuando en 1933 la revista *Photoplay* realizó una encuesta entre médicos, artistas y diseñadores para designar a la mujer más bella de Hollywood, Dolores del Río resultó elegida por unanimidad. (Hershfield 2000: ix)

incluyeron a gitanas, aborígenes polinesias y lo que hoy llamaríamos “latinas”, siempre cargados de un aura de erotismo y misterio. Era, en resumen, la perfecta encarnación de una otredad genérica que no salía de los estándares de belleza de la época. Un libro de 1928 la describía en estos términos:

Every line and curve of her slender, lithe, beautifully proportioned, dainty body and queenly little head is the perfect essence of many generations of aristocratic breeding. The fiery pride of high-caste Castellan ancestors is the quiver of her delicate nostrils. (en Hershfield 2000: 10)

Los orígenes aristocráticos de Del Río a menudo eran enfatizados por la prensa en Hollywood para presentarla dentro de un estatuto racial y de clase más cercano al de las celebridades y estrellas del cine *mainstream* que, en general, al del grueso de la población de su propio país. Su ascendencia española, por otra parte, la ubicaba como radicalmente opuesta a otro gran grupo genético mexicano: el indígena. En este sentido, es interesante retomar la tesis de Tierney cuando sostiene que mediante el reparto de *María Candelaria* Fernández amalgama la exaltación de lo indígena, propia de la ideología indigenista mexicana posrevolucionaria, con cierta manera de representación de la otredad a la manera de Hollywood.⁷⁷ (2007: 75) Si Dolores del Río era la personificación de una alteridad asumible dentro de los cánones de Hollywood, en México Fernández quiso emular la misma operación y presentar una visión del indígena como un otro cuya diferencia es aceptable y asumible dentro de los valores del momento. La Dolores del Río que vemos en *María Candelaria* no era, sin embargo, la “mujer más bella de Hollywood”, sino una actriz que bordeaba los cuarenta años y cuyo declive profesional en Estados Unidos la forzó a repatriarse.

⁷⁷ Notemos, por ejemplo, que hasta el momento en que Fernández realiza sus películas indigenistas, las representaciones de los indígenas en la pintura, la fotografía y el cine son más bien realistas, casi documentales.

El personaje principal masculino, Lorenzo Rafael, fue adjudicado a Pedro Armendáriz, quien ya había ejecutado un papel étnico en *El indio* (Armando Vargas de la Maza 1938), pero quien poco tenía que ver con la “raza” o cultura indígenas ya que había sido criado y educado en los Estados Unidos –era, de hecho, hijo de padre mexicano y madre estadounidense, por lo que, además de ser completamente bilingüe, tenía la tez blanca y los ojos claros. Retomando a Tierney, el hecho de que los demás caracteres indígenas que aparecen en la película sean representados por verdaderos indígenas o extras de apariencia indígena (cabello oscuro, nariz ancha y piel morena) ubica a los dos protagonistas como físicamente más cercanos al otro grupo étnico del filme, el de los blancos, representado por personajes como el cura, el pintor, el médico y el juez. La identificación física entre los protagonistas y dichos personajes lleva, de igual manera, a una identificación moral entre ellos, pues en la película y al margen de la pareja protagónica, los indios encarnan una serie de valores negativos (necedad, superstición, venganza, violencia) mientras que los blancos se relacionan con nociones positivas (conocimiento, generosidad, tolerancia, justicia). En suma, el reparto de *María Candelaria* resulta revelador para comprender cómo la representación de la diferencia física (racial) lleva implícita aquella de la diferencia moral.

Siguiendo nuevamente a Tierney, es de destacar el hecho de que el personaje de María Candelaria no hable el idioma indígena (náhuatl) como sí lo hacen Lorenzo Rafael y Lupe, la joven india que, por estar enamorada de aquél, odia a María Candelaria.⁷⁸ Más aún, como sostiene la autora, el hecho de que ambos personajes usen ese idioma en sus momentos de mayor arrebató temperamental reduce el parlamento (que no está, por otra parte, subtulado al castellano) a un

⁷⁸ Este personaje fue representado por Lupe Vélez, actriz mexicana que había hecho su carrera en el cine de “serie B” de Hollywood, donde era conocida con el sobrenombre de “*Mexican Spitfire*” por su recurrente interpretación de personajes volubles y explosivos a menudo relacionados con su origen “latino”.

incomprensible balbuceo de “primitivismo salvaje”. (2007: 84) Si el personaje de María Candelaria no pronuncia una sola palabra de náhuatl, su español tampoco resulta neutro: afectado y fingido, emula y exagera el acento y la pronunciación de los indígenas del centro de México.

Tierney además propone una interesante lectura sobre el manejo de iluminación en el filme, en la que sugiere que las inflexiones de luz adjudican a los personajes y situaciones determinados valores morales en relación directa con una operación de “racialización” que involucra también una escala moral.⁷⁹ Mientras los protagonistas (particularmente María Candelaria) suelen pertenecer al universo de la luz, el resto de los indígenas se relegan a las tinieblas. Por ejemplo, la luz decrece en las secuencias en que la comunidad ataca a la protagonista y, cuando Lupe toca la campana alentando al pueblo a perseguirla, la ira de su cara se muestra dramatizada por el claroscuro y las sombras. En contraste, el empleo de *beauty shots* al estilo del cine clásico de Hollywood es lo habitual cuando se trata de que el personaje de María Candelaria aparezca a cuadro, ya sea en solitario o acompañada por Lorenzo Rafael. Tierney además sugiere que mediante este uso de la luz también llega a establecerse una cierta analogía visual entre el personaje protagónico y la virgen María.⁸⁰ (2007: 92) La musicalización del filme es casi por completo programática y se compone por variaciones del tema central: una melodía dulce y simple de reminiscencias indígenas interpretado recurrentemente en solitario por una flauta dulce de caña y, en los momentos de mayor intensidad dramática, por una versión orquestada la misma melodía con enfática presencia de

⁷⁹ La autora hace referencia a los trabajos de Richard Dyer (1997) acerca de la construcción y representación de la “blancura” (“whitening”) en el cine clásico de Hollywood. El autor asegura que en occidente la belleza en las mujeres ha estado asociada a la luz y el brillo, lo que en el cine se traduciría en estrategias de iluminación (“*glamor lighting*”) mediante las que también se llevan a cabo operaciones de racialización de los personajes.

⁸⁰ Esta analogía entre protagonista e imagen religiosa alcanza su culmen en *Tizoc (Amor indio)* (Ismael Rodríguez 1956) en donde el parecido entre el personaje de María (María Félix) y la imagen de la virgen se consiguió directamente mediante la elaboración de una estatua religiosa con la cara de la actriz.

percusión y alientos. El arpa, casi siempre vinculada al motivo del agua, aparece en los momentos de mayor lirismo.

Como se ha visto, la complejidad ideológica que subyace al argumento del filme lo aleja de establecer una dicotomía simple entre lo indígena (bueno) y lo blanco (malo) o viceversa. Por el contrario, a lo largo de la trama se establece entre ambos una verdadera tensión de fuerzas que se resuelve a través de la pareja protagónica y sus peripecias. Por ejemplo, para sanar a María Candelaria Lorenzo Rafael recurre a la curandera del pueblo en vez de a un médico, pero cuando este llega a la choza, enviado por el pintor, el indio no se niega a que atienda a la enferma. Más aún, cuando en la cabaña coinciden la curandera y el médico, Lorenzo Rafael se ve frente al conflicto de cuál de los dos debe tratarla primero. La dialéctica que opone ciencia moderna frente a saberes ancestrales, modernidad frente a tradición y pensamiento racional frente a pensamiento "mágico" se ve finalmente resuelta cuando el médico, como buena "gente de razón", permite con condescendencia que la curandera intervenga antes que él. Pese a lo que pudiera pensarse, este gesto lejos de conferir a la medicina tradicional un valor en sí mismo ubica al médico por encima de la curandera, no sólo porque su saber es "superior" en términos científicos, sino porque en su trato se muestra también superior en términos morales (tolerante y comprensivo frente a la obstinación de la anciana). Como resume Tierney: "María Candelaria and Lorenzo Rafael are hybrids; they speak like the 'other' but are designer-dressed, they perform an exaggerated alterity but are lit to look morally and spiritually 'white.'" (2007: 94) Así, la pareja protagónica, supuesto epítome de los indígenas mexicanos, no se halla identificada epistemológica ni moralmente con los valores de su pueblo, según este se representa en el filme, ni, tampoco, a cabalidad con los del mundo de los blancos, desde el que, sin embargo, son observados y legitimados.

Tal y como apunta Claudia Arroyo, en *María Candelaria* la pintura emerge como un tema central en tanto que la narración a partir de la memoria del pintor conlleva a

un solapamiento entre las impresiones de este personaje y el punto de vista de la cámara: “[l]a memoria del pintor de la historia de María está proyectada cinematográficamente por una cámara que, además, configura muchos de esos recuerdos como si fueran pinturas”. (2008:189) Como sostiene García Riera:

Frente a ellos [los indios], el “blanco” era el que contaba la historia; la primera persona verbal. Así, en *María Candelaria, El Indio* [se refiere a Emilio Fernández] cedía la voz narrativa, en nombre de un “nosotros los blancos,” al pintor, uno de los tres posibles “criollos” que representaban a la “gente de razón” en la película; los otros eran el buen médico . . . y el buen cura. (1987: 62)

Si la mirada hacia la protagonista y su historia ocurre desde la posición, eminentemente privilegiada, del hombre blanco ilustrado (el pintor) y, por extensión, el espectador omnisciente, hay que destacar también que la tragedia del personaje se debe en gran medida a esa mirada. En efecto, el motivo por el que la gente del pueblo persigue y lapida a María Candelaria tiene que ver con la creencia de que posó desnuda para el pintor y, más aún, de que a través de aquel retrato todo el mundo podrá verla y el honor del pueblo quedará en entredicho – paradójicamente el cuadro no es visible para el espectador, lo que complementa toda una dinámica de revelación y ocultamiento que con posterioridad Figueroa desarrollará magistralmente en *Maclovía*.

Como se ha expuesto, *María Candelaria* constituye un texto fílmico complejo que manifiesta una muy particular visión del indigenismo moderno. Se trata de un discurso cinematográfico en el que lo racial y lo moral se entremezclan, no sin contradicción, e interactúan a su vez con los discursos indigenistas del momento y con el repertorio visual del indigenismo pictórico, adaptando también ciertos recursos técnicos y las tendencias estéticas de Hollywood al contexto mexicano. A decir de Tierney, lo anterior conduce a que, lejos de cualquier maniqueísmo

simplista, la representación que Fernández hace de los indígenas en este filme resulte “esquizofrénica.” (2007: 97) En esta línea es jocosamente revelador el hecho de que en Estados Unidos la película resultara tan profundamente extraña e incomprensible para la audiencia local, al grado de que se llegó a decir que en el caso de que el mismo filme hubiera sido una producción estadounidense, en México habría sido visto como una película “antimexicana”.⁸¹ (en García Riera 1987: 55)

3.2 Maclovia y las variantes del indigenismo

Emilio Fernández volvió a filmar melodramas rurales en *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Maclovia* (1948) y *Pueblerina* (1948) y, sin embargo, sólo *Maclovia* y *La perla* podrían clasificarse de lleno como filmes indigenistas.⁸² En *Maclovia* Fernández y Magdaleno parten del mismo argumento de *Janitzio* para presentar nuevamente un drama de pescadores. Una vez más el papel protagónico masculino corresponde a Pedro Armendáriz, quien interpreta al indio José María y el femenino, en cambio, se adjudicó a la actriz María Félix, quien interpretó a la bella indígena Maclovia. La fotografía está nuevamente a cargo de Gabriel Figueroa y el montaje es de Gloria Schoemann.

La historia de *Maclovia* se ambienta en 1914 en la isla de Janitzio. En esta ocasión la pareja protagónica no puede realizar su amor porque el padre de ella no lo permite. Sin embargo, cuando el malvado sargento Genovevo llega a la isla y trata

⁸¹ El comentario probablemente alude al hecho de que en la década de 1920 el gobierno mexicano había prohibido las proyecciones en territorio nacional de películas de Hollywood que pudieran ser consideradas “antimexicanas” por mostrar una mala imagen del país y de sus habitantes. Con ello puede deducirse que el mensaje acerca de los indígenas resultaba, para el público estadounidense, profundamente ambiguo.

⁸² La temática rural no agota el género pues en muchos melodramas rurales los protagonistas son presentados simplemente como “gente de campo” en sus distintos tipos (campesinos, rancheros, hacendados) sin que se enfatice su condición étnica, racial o cultural.

de poseer a Maclovia, el padre de la muchacha recapacita y la autoriza para que se case con José María, ya que las tradiciones del pueblo dictan que las mujeres locales no pueden mantener concupiscencia con ningún fuereño, so pena de muerte. Sin embargo, a causa de un altercado con Genovevo, José María es encarcelado. Una vez más, el hombre blanco exige la entrega de la protagonista como condición para la liberación de su amado. Aunque el acto impuro entre Maclovia y Genovevo nunca llega a consumarse (José María logra escapar para impedirlo) la gente del pueblo cree que Maclovia se ha entregado al sargento y decide lapidarla. En esta ocasión, sin embargo, la pareja logra escapar gracias a la intercesión de Mendoza, un viejo militar que consigue detener a la turba enfurecida. En la escena final la pareja huye del pueblo encaminándose hacia el horizonte, en la toma, dramáticamente estilizada, el sol brilla detrás de las colinas mientras los protagonistas caminan hacia ellas.

La estructura narrativa es completamente lineal y, nuevamente, nos encontramos ante una fotografía estilizada y con un excelente manejo técnico. Figueroa explota al máximo el entorno acuático no sólo en virtud del lago y su horizonte, sino también en el acto de la pesca y el despliegue de las redes, que constituyen en sí mismas un elemento fundamental para los juegos ópticos (transparencias, ocultamientos, matices) y el discurso cinematográfico en sí.⁸³ Al igual que en *Janitzio*, la dirección y fotografía sacan provecho de la delirante festividad del día de muertos (emblemática en esa zona de México) en esta ocasión mediante una

⁸³ Uno de los principales motivos narrativos del filme radica en la prohibición del padre de Maclovia de que José María vea a su hija, de modo que las redes sirven para establecer una dinámica óptica sobre lo que los enamorados pueden y quieren ver, así como lo que efectivamente ven. El espectador es involucrado en ese juego pues en ocasiones la cámara muestra alguna situación como ocurriendo del otro lado de la red detrás de la cual se posiciona, generando así una separación entre el universo fílmico y el espectador. Las redes actúan también como metáfora de la sutil distancia que separa a los enamorados en términos físicos y también simbólicos. Al respecto la secuencia en la que el maestro lee a Maclovia una carta dictada por su enamorado resulta reveladora. En la carta José María comienza por lamentar que teniéndose tan cerca no puedan verse y posteriormente elabora un relato sobre lo bello que es ver la sombra de Maclovia cuando pasa a su lado ya que no puede verla directamente a ella a causa de la prohibición del padre.

secuencia folclorista de matices documentales. Nuevamente, el reparto principal está compuesto por actores no indígenas aunque la incursión en la pantalla de Columba Domínguez, una belleza prototípica mexicana de tez morena y rasgos “aindiados”, establece una concesión hacia otro modelo de belleza no caucásica. Como en *María Candelaria*, los personajes indígenas hablan un español deficiente y con acento para enfatizar así su diferencia étnica frente a los blancos y mestizos.

Aunque a menudo interpretada como un filme con pocos aportes, derivativo de *Janitzio* y *María Candelaria*, *Maclovía* introduce variantes ideológicas en materia de indigenismo que son dignas de atención. A decir de Dolores Tierney, mientras en *María Candelaria* la pareja protagónica se muestra ante el espectador como diferente al resto de los indígenas y mucho más cercana a los blancos en términos morales, en *Maclovía* no ocurre lo mismo. En esta ocasión, los indígenas y los blancos constituyen grupos marcadamente diferenciados tanto física como moralmente al grado de que las diferencias fenotípicas llegan enfatizarse en los diálogos —por ejemplo, cuando el sargento Genovevo intenta argumentar que su diferencia física (“ojos claros”) le otorga una superioridad intrínseca frente a los indígenas. Además, sostiene la autora, el hecho de que *Maclovía* sobreviva y la pareja huya de su lugar natal hacia un futuro incierto⁸⁴ implica una cierta posibilidad de integración de los indígenas fuera de sus comunidades (en línea con las políticas integracionistas del indigenismo de la época) ; más aún, prosigue Tierney, el abandono de la comunidad y, por ende, de sus tradiciones ancestrales y formas de vida, implica también una ruptura de los protagonistas con su “ser indígena”. Finalmente, al igual que en *María Candelaria*, en *Maclovía* existe un

⁸⁴ Ciertamente el cuadro final resulta mucho más esperanzador que los de *Janitzio* y *María Candelaria* y, en clara oposición a aquellos, parece transmitir el mensaje de que un futuro mejor es posible para los indios —siempre que se alejen de su “ser indígena.” Si en aquellas películas el final no deja lugar a dudas sobre el destino fatal al que los indígenas parecen estar intrínsecamente condenados, en *Maclovía* el final abierto nos habla también de un momento de redefinición del discurso indigenista: en efecto, la pareja protagónica se encamina hacia un lugar o situación que se asume será mejor a la del presente diegético, pero que no se sabe a ciencia cierta cuál es ni cómo llegarán hasta ella.

personaje femenino, Sara, que, por el despecho amoroso del protagonista, actúa en contra de la pareja. Como argumenta Tierney, en el caso de *Maclovía* el personaje de Sara (Columba Domínguez) está mucho más desarrollado y muestra matices psicológicos que lo hacen ser algo más que una mera "caricatura" como ocurría con el personaje de Lupe en aquel otro filme.

Aunque coincidimos con las observaciones de Tierney, consideramos que su análisis oblitera un aspecto crucial para entender por qué *Maclovía* y *María Candelaria* suponen dos momentos claramente diferenciados dentro del cine indigenista de Emilio Fernández. A diferencia de su predecesora, *Maclovía* introduce dentro de su trama dos nuevos agentes que resultan cruciales para el discurso indigenista: los mestizos y el estado.⁸⁵ Los primeros, como grupo racial y étnico, aparecen encarnados por personajes como el maestro, el juez y el soldado Mendoza, y los tres se muestran como seres nobles, que comprenden y ayudan a los indígenas. El estado, por otra parte, está presente mediante sus instituciones: el colegio, la corte y el ejército. La posición moral de cada institución se establece por analogía con los personajes que la representan. Por ejemplo, una de las secuencias más destacables de la película es la del discurso que dicta el profesor cuando José María acude al colegio y los niños se mofan de él. Ante la situación el maestro reprende a los niños por burlarse no de José María, sino de un indígena, y comienza una arenga encaminada a enaltecer las virtudes de aquellos indios que, al igual que José María, buscan "superarse" mediante el estudio. En su arrebató el maestro alude también a los orígenes indígenas del héroe nacional José María Morelos y Pavón (que comparte nombre de pila con el protagonista) por lo que el mensaje, sin duda, es que los indígenas pueden llegar a ser grandes individuos al servicio de "la patria", siempre y cuando se sumen a los valores nacionales, en este

⁸⁵ En *María Candelaria* el antagonista, Don Damián, es ciertamente un mestizo, lo cual dice mucho sobre la escala racial-axiológica de los personajes en aquel filme. Sin embargo, consideramos que la categoría del mestizo no alcanza a desarrollarse en plenitud en aquella película tal como se hace en *Maclovía*.

caso, el aprendizaje del castellano y de la ciencia moderna. La valoración de lo indígena se da, por lo tanto, en el marco institucional del estado y su proyecto modernizador, al cual el indígena debe sumarse de manera casi imperativa. Lo mismo ocurre cuando el sargento Genovevo exige al juez que crea en su palabra antes que en la de los "malditos indios" y el juez le responde con la consigna: "aquí todos somos indios". Aunque es evidente que no todos son indios, la frase alude al hecho de que todos los mexicanos son, a nivel simbólico, indígenas. En suma, mediante la introducción de personajes mestizos en la trama Fernández completa su sistema de valores: nuevamente, los indígenas son poseedores de virtudes como la pureza y la sencillez, pero también pueden ser impredecibles, obstinados y sus costumbres primitivas y violentas. Los blancos se muestran como pervertidos por el poder y el deseo, mientras que los mestizos son la síntesis perfecta de los valores indígenas, cristianos y cívicos. Se mezcla así el melodrama indigenista con lo que Paulo Antonio Paranaguá ha llamado el "nacionalismo edificante" del cine de Emilio Fernández. ("Tradición y modernidad" 108)

En suma, dadas las circunstancias sociales y políticas en las que el cine indigenista ve su auge y esplendor (México en plena etapa de consolidación institucional y nacionalista), algunos de sus elementos característicos responden a su emplazamiento dentro de este entramado. Así, podemos detectar que en la filmografía que aquí se analiza la ubicación de la acción diegética en el pasado es una constante. Esto sin duda se debe a que las situaciones de opresión retratadas en los filmes han de ubicarse como previas al régimen político del momento, ya que con esto se entiende que fue precisamente el régimen revolucionario quien puso fin a los atropellos contra los indígenas. En consecuencia, el cine indigenista del período privilegia una visión genérica de los indígenas en una coyuntura histórica lejana, en detrimento de una aproximación específica a sus circunstancias

contemporáneas.⁸⁶ Una de esas circunstancias fue sin duda la migración del campo a la ciudad que se vivió en las grandes urbes latinoamericanas durante el desarrollismo posterior a la segunda guerra mundial. En el cine, sin embargo, los indígenas siguieron siendo representados en su calidad de campesinos y como seres intrínsecamente telúricos de escasa relación con la modernidad. Lo anterior, no obstante, adquiere matices destacables. En *María Candelaria* los protagonistas se hallan vinculados inextricablemente a la tierra a la manera agrarista, son predestinados a la tragedia y el sistema axiológico de los personajes otorga el lugar más alto a la moral eclesiástica y la "raza" blanca, representadas por el cura. En *Maclovía* (1948) el desenlace es esperanzador y pasa por la huída de los protagonistas de su pueblo natal, mientras que el mayor valor moral es adjudicado al maestro, el soldado y el juez (individuos al servicio del estado); por otra parte, el progreso, representado por la alfabetización, es visto como el mejor camino de "superación" del indígena.

En los albores de las políticas desarrollistas, y su creencia de que el orden económico mundial se estructuraba en centros industriales y periferias agrícolas, el reclamo tácito de que el indígena abandone su condición de "atraso" en pos de la modernización se hace evidente (hay que notar que en *María Candelaria* los discursos de progreso y superación se hallan completamente ausentes). En cuanto a su estructura narrativa, la mayoría de los nudos de estos filmes giran en torno a la convulsa interacción entre indígenas y no indígenas (especialmente bajo la forma de la explotación y el abuso sexual) y prestan un especial énfasis en la dialéctica entre modernidad y tradición, ciencia y superstición y barbarie frente a civilización. En este sentido, no es de extrañar que la ambientación histórica de la mayoría de

⁸⁶ En contraste, los melodramas pasionales y de cabaret se emplazan en la contemporaneidad. A este respecto resulta interesante que muchos de esos dramas abordan las complejas problemáticas de la urbanización acelerada, entre las cuales la migración del campo a la ciudad fue una de las más urgentes. Los individuos de las clases urbanas más marginales, aunque en su mayoría compuestas por indígenas recientemente asentados en la ciudad, no son representados como tales sino como mestizos urbanos.

estos filmes confiera a los indígenas la caracterología de seres relictuales más cercanos a la tradición que a la modernidad y en los que, sin embargo, cierta reserva moral pervive frente a la degradación implícita en la tan anhelada modernización.⁸⁷

Finalmente, aunque el cine indigenista mexicano del periodo tiene una fuerte impronta del cine clásico de Hollywood la adaptación de sus preceptos a las demandas del contexto local logra introducir variaciones que le confieren un estilo y carácter propio. Mediante su reparto el melodrama indigenista se aleja de la vocación realista y social del cine previo: si aquel tenía un compromiso verista y de "autenticidad" la nueva industria se aboca a la construcción de la otredad a la manera del cine norteamericano: los indígenas son representados por actores profesionales que poco o nada tienen que ver con aquellos, ni en su aspecto físico ni a nivel epistemológico o cultural. Más aún, las características raciales de los indígenas se presentan de una manera esquizofrénica (los protagonistas suelen ser representados por blancos y mestizos de rasgos caucásicos mientras los demás personajes indígenas sí se adjudican a indígenas reales). A la par, el portentoso despliegue visual de los paisajes y el folclore eclipsa a menudo el pulso social que, aunque no está ausente, es relegado a un segundo plano dentro del discurso cinematográfico. En concordancia con ese realce del folclor, los diseños de vestuario y arte acusan una exagerada estilización, mientras que las fiestas populares se exaltan mediante la fotografía y la puesta en escena espectacular con música y bailes. La musicalización es un caso extraño, pues aunque suele inspirarse

⁸⁷ La situación es así completamente psicótica y ambivalente. Sobre la modernidad fallida en América Latina se ha escrito mucho, sin embargo nos gustaría resaltar el hecho de que como proyecto inconcluso, la modernidad se ha mantenido como la categoría de lo perpetuamente anhelado, jamás conseguido y a menudo, también temido. Se cierne, por tanto, como fantasma eterno que es a la vez promesa y amenaza frente a los "valores" culturales de la región.

en melodías y temas autóctonos, casi siempre involucra arreglos y composiciones de vanguardia que abrevan de la música vernácula.⁸⁸

3.3 Ocaso y renovación

Aunque la periodización de la llamada “época de oro” del cine mexicano varía dependiendo de los autores, la mayoría concuerdan con que a finales de la década de 1940 este había comenzado su lento camino hacia la decadencia. (Paranaguá “Tradición y modernidad”) Durante su momento más álgido, la cinematografía nacional había devenido un monopolio imbatible (particularmente en el ámbito de la distribución) por lo que, entre otras razones, el presidente Miguel Alemán⁸⁹ decretó en 1949 la ley de la industria cinematográfica, que dotaba al estado, mediante su Secretaría de Gobernación, de un enorme poder sobre los asuntos relativos al cine. La medida coartaría paulatinamente el desarrollo de la industria cinematográfica, dando lugar a un largo proceso de burocratización en la producción y, en consecuencia, al paulatino decaimiento de la industria.

Pese a lo anterior, cierta inercia en la producción se mantuvo en las décadas de 1950 y 1960, dando pie a nuevos filmes indigenistas como *Raíces* (Benito Alazraki 1953), *Tizoc (Amor indio)* (Ismael Rodríguez 1956), *Macario* (Roberto Gavaldón 1959), *Ánimas Trujano* (Ismael Rodríguez 1961) y *Tarahumara (Cada vez más lejos)* (Luis Alcoriza 1965).

Si tuviéramos que hablar del “canto de cisne” del cine indigenista “clásico” o a la vieja usanza ese sería sin duda *Tizoc*. Con una estructura completamente lineal e

⁸⁸ Pensemos, por ejemplo, que entre la nómina de compositores para este tipo de películas se encuentran figuras emblemáticas de la vanguardia musical en México como Silvestre Revueltas y Raúl Lavista.

⁸⁹ En 1946 se convirtió en el primer presidente civil de México, contraviniendo la tendencia caudillista que se impuso desde 1932.

incursionando en nuevos formatos técnicos (la fotografía de Alex Phillips emplea ya el *pathécolor* y *cinemascope*) Ismael Rodríguez reproduce en este filme una historia de amor interracial. El joven Tizoc, dignificado representante de los indígenas oaxaqueños, se representa mediante las afectadas actuaciones de Pedro Infante⁹⁰ mientras que la orgullosa María, criolla y citadina, es encarnada por María Félix. Muchos de los esquemas del melodrama indigenista clásico se hallan presentes en esta historia: vinculación del presente diegético con el pasado prehispánico, explotación fotográfica del paisaje y el entorno natural, estampas musicales y folclóricas, fatalismo, presentación del protagonista indígena como buen salvaje, contraste moral entre el protagonista y el resto de los indígenas, dialéctica entre barbarie y civilización y desenlace fatal son solo algunas de ellas. No obstante, y a causa del extraño “fenómeno” que supuso el personaje de María Félix dentro de la cinematografía mexicana (una belleza femenina cuyo fuerte temperamento no encajaba con los estándares de conducta del momento),⁹¹ la variación más destacable en *Tizoc* tiene que ver con el reparto y la construcción de los personajes. En esta ocasión la protagonista (María) se presenta como una prototípica “fierecilla domada”: rebelde ante la autoridad patriarcal, pero sumisa ante la ley de Dios, su reacción hacia el obstinado enamoramiento de Tizoc deriva en condescendencia y tolerancia, mientras que su actitud general hacia los indígenas es de una atracción casi antropológica (la vemos, por ejemplo, cambiar sus elegantes atuendos por las vestimentas étnicas). Con todo, no nos parece que este giro represente un cambio profundo dentro de los supuestos del indigenismo cinematográfico toda vez que la tendencia a que la actriz María Félix interpretara a personajes femeninos voluntariosos y rebeldes –casi como prolongaciones o

⁹⁰ Enorme desacierto de la dirección de arte es el hecho de maquillar su cara en tonos marrones, rediciendo así el personaje a una caricatura mal lograda.

⁹¹ El fenómeno del ascenso y auge de María Félix en el *star system* mexicano merecería un capítulo aparte. De momento conviene recordar las palabras de Paulo Antonio Paranaguá: “En un país, en un continente, que han atribuido su sentido a la palabra ‘machismo’, ¿qué significación darle a la consagración de una estrella cuya personalidad está tan alejada de la sumisión tradicional de la mujer?” (“Tradición y modernidad” 109)

distintas facetas de ella misma— paulatinamente se impuso como una constante en el cine mexicano sea cual fuere el género en cuestión. En otras palabras, creemos que esa variación tiene más que ver con el reparto y con la figura de Félix que con los preceptos y la poética del cine indigenista. Aurelio de los Reyes, refiriéndose en general a la filmografía de la actriz, ha llegado a sentenciar: “El argumento es lo de menos, María Félix lo de más.” (1989: 206)

Un punto de inflexión sí que sería la más temprana, pero menos popular, *Raíces* (Benito Alazraki, 1953). Su espíritu de ruptura se hace patente, en primera instancia, con la incursión de una estructura narrativa novedosa (varias historias presentadas como mosaico)⁹² y una propuesta estética que ya comienza a romper con el canon previo: las primeras secuencias muestran a las claras el gran tema rector del filme —la relación entre el México moderno y las “formas arcaicas” que aún subsisten. Mediante un lenguaje cinematográfico propositivo, las primeras tomas muestran estampas celebratorias de la gran ciudad capital a la manera soviética, con abundante uso del contrapicado y planos distorsionados en los encuadres de los rascacielos. La postproducción combina la musicalización vanguardista de José Revueltas con el montaje de tomas cortas que se suceden rítmicamente evocando la aceleración de la vida urbana. La transición hacia lo indígena ocurre lentamente, primero mediante tomas largas del paisaje rural, a las que se yuxtaponen los créditos de inicio, y luego con imágenes de ruinas e ídolos prehispánicos que se suceden lentamente mientras una voz en *off* hace las veces de prólogo. Como declaración de principios, en el prólogo se asegura que los indios son “las raíces del México que germina” y se enlistan una serie de valores que, según se sostiene, les son intrínsecos: “abnegación, sentido de la belleza, estoicismo y dignidad”. La referencia a Eisenstein aparece una vez más, con tomas cerradas de figuras prehispánicas antropomorfas talladas en piedra a las que el narrador alude mientras habla de los indígenas contemporáneos como: “rostros

⁹² Basadas en cuentos de Francisco Rojas, premio nacional de literatura.

vivos, semejantes a estos [los de las figuras].” A continuación, los cuatro cuentos que conforman el mosaico son introducidos, uno a uno, por sus respectivos nombres. Son relatos que sitúan a indígenas reales en contextos contemporáneos, algunos de gran miseria. Sin duda, *Raíces* representa el principio del fin del cine indigenista clásico. Aunque sus contenidos aún revelan una visión romántica e idealizada de los indígenas, esta se problematiza tanto en la trama como en virtud de sus resoluciones estéticas de crudo realismo. Así, en el ámbito de lo formal subyace una búsqueda de nuevos recursos y formatos por completo diferentes a los del cine clásico (se trata de un filme de bajo presupuesto, rodado completamente fuera de estudio y protagonizado por actores no profesionales).

La verdadera propuesta rupturista llegaría en 1964 con *Tarahumara (Cada vez más lejos)* escrita y dirigida por Luis Alcoriza. El actor, guionista y realizador español, afincado en México desde 1940, fue una figura fundamental de la transición entre el cine clásico y los primeros atisbos de cine experimental y con compromiso social. Había trabajado con Luis Buñuel como co-guionista de filmes tan emblemáticos como *Los olvidados* (1950) y *El ángel exterminador* (1962). Su trilogía sobre México, de fuerte filo social, incluye *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962), y *Tarahumara (Cada vez más lejos)* (1964). Alejándose por completo del embeleso paisajístico y con base en un guion realista, en *Tarahumara* Alcoriza presenta las condiciones de miseria y marginación de la etnia rarámuri originaria del norte del país. El protagonista Raúl (Ignacio López Tarso) acude a la Sierra para realizar estudios antropológicos sobre los indígenas, pero al llegar se encuentra con el drama humano de la pobreza, el aislamiento y el despojo del que son víctimas. En su intento por adentrarse en el universo de los rarámuris o tarahumaras,⁹³ Raúl busca la amistad del joven Corachi, gracias a quien irá conociendo a los miembros de la comunidad y encariñándose con ellos. La

⁹³ *Tarahumara* es el exónimo con el que se denominó y se sigue denominando a los rarámuris.

ambición de los terratenientes blancos en contubernio con los políticos locales hacen que los indígenas pierdan sus tierras y se vean obligados a refugiarse “cada vez más lejos”, adentrándose en las profundidades de la sierra. Ante tal situación, Raúl paulatinamente deja de lado su motivación antropológica y comienza a involucrarse en la lucha de los indígenas por la defensa de su territorio. La amistad entre el antropólogo y Corachi, así como su lenta adaptación a la forma de vida de la región se desarrollan magistralmente gracias a las actuaciones y a la complejidad del guion, que se distancia por completo de los esquematismos maniqueos que prevalecían en el cine indigenista hasta el momento. Raúl se muestra constantemente como un sujeto en conflicto ante los abusos que presencia y los que él mismo se ve tentado a cometer en contra de los indígenas, convirtiéndose así en una especie de antihéroe.

El filme muestra con crudeza escenas de contundente impacto como aquella en la que la mujer de Corachi se dispone a parir a su hijo sujetándose al tronco de un árbol, la secuencia en la que Raúl se ve tentado a mantener relaciones sexuales con una indígena de catorce años de edad, o aquella otra en la que mantiene un encuentro sexual con la esposa de Corachi durante la ausencia de aquel. El personaje de Corachi, por su parte, no corresponde a los roles de inocente sumisión ni de aguerrida rebeldía en los que solían ser, y a veces siguen siendo, encasillados los indígenas. Por el contrario, resulta de una gran complejidad puesto que se construye con base en los matices del recelo y la desconfianza hacia los blancos, la dulzura en su intimidad familiar y su amistad con Raúl e inclusive muestra una faceta campechana y festiva durante los momentos de distensión y convivencia social. A pesar de su espíritu de ruptura, en *Tarahumara* prevalece una visión hacia los indígenas que favorece la identificación del espectador con el personaje ciudadano del centro del país (Raúl). El lenguaje cinematográfico combina los códigos de la ficción con fragmentos deliberadamente documentales en los cuales la cámara parece estar observando las costumbres y ritos de los indios

desde el punto de vista del antropólogo. Esto se hace evidente desde las primeras secuencias donde las tomas aéreas parecen remitir al punto de vista de alguien que sobrevuele la Sierra Tarahumara; en efecto, ese alguien es Raúl, quien se supone llega en un vuelo desde la capital. Las alusiones a la lejanía y aislamiento de los rarámuris son constantes a lo largo del filme logrando enfatizar la sensación de “cada vez más lejos” a la que refiere el título y sancionando así una distancia insalvable entre los indígenas y los demás sectores sociales. Cuando la mujer de Corachi va a dar a luz Raúl acude a pedir ayuda médica y se habla de enviarla en una avioneta, cuando se trata de comunicarse con la capital del país se hace mención de cuán lejos se halla y el amigo de Raúl bromea con él sobre su adaptación al lugar cuando éste encuentra corto un recorrido de dos horas en auto. Al final de la película, cuando Raúl muere y sus restos son enviados de regreso a la capital, Corachi corre tras la avioneta que transporta a su amigo y la cámara nuevamente se posiciona del lado de un posible pasajero a bordo de la avioneta. Así, en el último plano la cámara se aleja y la imagen de Corachi va quedando distante hasta que finalmente se pierde en la inmensidad del paisaje.

Un personaje fundamental es Tomás, el anfitrión de Raúl, oriundo de la región, y elocuentemente representativo del universo que Alcoriza quiso y logró retratar en *Tarahumara*: se trata de un ranchero mestizo que es una buena persona, pero que, aún siéndolo, tiene naturalizado el maltrato a los indígenas en un grado tal que genera en Raúl una gran extrañeza. La ambientación de la película en una coyuntura absolutamente contemporánea permite a *Tarahumara* comentar con sutil agudeza asuntos como la centralización del poder en México, la ineficiencia y burocracia del Instituto Nacional Indigenista frente a los cacicazgos locales y el desencanto del paternalismo tutelar que durante décadas fue el modelo prevaleciente del ejercicio antropológico en México de cara a los pueblos indígenas. A pesar de su éxito internacional (fue ganadora del premio de la crítica en el Festival de *Cannes* y estuvo nominada al Globo de Oro como mejor película

extranjera) *Tarahumara* no tuvo ni de lejos el impacto que los filmes indigenistas de Emilio Fernández o Ismael Rodríguez alcanzaron entre el público popular en México y el resto de Latinoamérica.

Los últimos coletazos del cine indigenista en México tuvieron su expresión en la década de 1970, dentro de un paradigma cinematográfico por completo diferente e inmersos en un nuevo modelo de producción. Basada en la novela indigenista homónima de Rosario Castellanos (1957), *Balún Canán* (Benito Alazraki 1977) vuelve a ubicar su acción diegética en el pasado, durante las reformas agraristas del presidente Lázaro Cárdenas. *Llovizna* (Sergio Olhovich 1977) es un caso de renovación propositiva del género al abordar desde el *thriller psicológico* el profundo y persistente racismo antiindígena en México.⁹⁴ El filme, basado en el cuento homónimo de Juan de la Cabada, cuenta el tortuoso viaje de un pequeño burgués capitalino que regresa a la ciudad después de haber estado un fin de semana en provincia por cuestiones de trabajo. Contra su voluntad, se ve obligado a llevar en el auto a unos indígenas que van a trabajar como albañiles a la ciudad y por quienes teme ser asesinado. En vista de que la mayor parte de la acción ocurre de noche y a bordo del vehículo, la tensión se mantiene casi exclusivamente gracias a una interesante propuesta fotográfica y de realización que consigue transmitir el creciente estado de paranoia del protagonista: el juego de las miradas a través del retrovisor plantea una reflexión aguda sobre el "ver" y "ser visto", así como sobre la mirada del "otro" en la construcción de la alteridad... y del prejuicio. Salvo las mencionadas excepciones el género indigenista tuvo poca presencia en en el cine mexicano en las décadas siguientes: la urbanización acelerada y la creciente clase media plantearon un nuevo panorama político y cultural en el que los problemas de la vida en la ciudad ocuparon un lugar privilegiado dentro del

⁹⁴ Se trata de un *thriller* de la paranoia muy en línea con la moda de los años setenta.

conjunto de las urgencias nacionales.⁹⁵ El asunto indígena se fue relegando para dar pie a dramas urbanos y gracias a la revolución cubana (1959) y su fuerte impacto en el pensamiento y las artes de la región, el foco en la lucha de clases opacó la revisión de los temas étnicos.

Paréntesis II: Los Andes en la pantalla. El cine club de Cuzco y *Vuelve Sebastiana* como dos casos concretos desde América del sur

Sintomático de las profundas transformaciones que comenzaban a gestarse en América Latina en materia de difusión y producción cinematográfica en la década de 1950, el *Cine Club de Cuzco*, fundado en 1955 por el joven cuzqueño Manuel Chambí ha sido uno de los más destacados ejemplos de lo que Mariano Mestmann ha llamado una “nueva cultura cinematográfica” en América Latina. (2016: 40) Chambí había estudiado arquitectura en Buenos Aires, donde había tenido sus primeros acercamientos al cine gracias al cineclub “Gente de cine”. A su vuelta a Cuzco, Chambí buscó amigos e interesados en el cine con quienes formar un club propio cuyo objetivo inicial se constreñía a difundir y discutir producciones alternativas al modelo hollywoodense y el cine de estudio mexicano y argentino y que, con el paso del tiempo, devino también en una suerte de productora independiente. Uno de los primeros en adherirse al club fue Luis Figueroa. Tanto él como Chambí eran hijos de dos destacados fotógrafos peruanos: Martín Chambí y Luis Figueroa Aznar, respectivamente. La influencia de aquellos, y del indigenismo cuzqueño, y peruano en general, fue clave para las producciones del cine club que pusieron por primera vez en la pantalla cinematográfica a los indígenas peruanos, su entorno y sus formas de vida.

⁹⁵ Para 1960 la mayor parte de los mexicanos vivía en ciudades, según el censo de ese año. Ver: Pablo Escalante Gonzalbo et. al., *Nueva Historia Mínima de México*, México: El Colegio de México, 2008, p. 275.

Si alguna convicción presidió la labor de los cineastas cusqueños, ella se resume en la voluntad por dar cuenta de una franja de la realidad nacional que se tornaba, gracias a su cine, en “tema fílmico peruano”. Ellos intentaron hacer del cine un medio de expresión al servicio de la “cultura nacional”, integrándolo, casi con el mismo rango de importancia que la literatura o las artes plásticas, en la creación de una cultura “auténticamente” peruana, tanto más auténtica en la medida en que hizo de los habitantes de los Andes [los indígenas], secularmente marginados, el objeto de una indagación fílmica verista y elaborada con medios artísticos. (Bedoya 2003: 153)

El cine club de Cuzco partía de una particular concepción del cine. Estaba estructurada como una sociedad (unos ciento cincuenta miembros hacia 1955, según Chambí) que realizaba proyecciones, foros y debates en locales prestados o alquilados para tal fin es decir, carecía de una sede propia. Se proyectaban películas de diversa índole, pero principalmente cine no comercial de distintas procedencias (Alemania, Japón, Italia, URSS...). Desde el inicio la vocación social y su vinculación con los indígenas fue parte del programa; no podría ser de otro modo en una ciudad como Cuzco, enclave privilegiado del pensamiento indigenista. En línea con lo anterior el cine club realizaba también proyecciones al aire libre y en instituciones sindicales, dirigidas a campesinos y obreros. El paso de cineclubistas a realizadores lo dieron solamente algunos de sus miembros (Martín Chambí, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva) quienes comenzaron por grabar cortos documentales de algunos ritos y celebraciones indígenas como *Corpus de Cuzco* (1955) y *Carnaval de Kanas* (1956). (en Baraybar 1993: 92)

Su primer largometraje de ficción fue *Kukuli* filmado a color en 1960 y en el que participaron los cineclubistas antes mencionados con excepción de Martín Chambí. El guion es una adaptación libre de una leyenda andina. La joven pastora Kukuli se prepara para asistir a la fiesta del Carmen en Paucartambo y en el camino

decide lavarse las piernas a la orilla de un río. Entonces es descubierta por el joven Aleku, con quien tiene un encuentro carnal que, a juicio de Paulo Antonio Paranaguá, a riesgo de parecer una violación, se muestra entre metonimias y elipsis. ("Tradición y modernidad" 207) Después del encuentro, Kukuli y Aleku se enamoran y asisten juntos al festejo, en donde disfrutan de la música y el baile. En un momento dado, Aleku debe dejar a Kukuli para cumplir su labor de campanero en la iglesia. Es entonces cuando un oso, que había estado observando a Kukuli durante el baile, decide perseguirla para poseerla. Kukuli huye hacia el campanario, donde Aleku intenta defenderla sin éxito. El oso mata al joven y rapta a Kukuli, por lo que la gente del pueblo persigue al raptor, al quien finalmente caza pero sin poder rescatar a la chica, quien muere al ser golpeada con fuerza por el oso agonizante.

La película es una "comprobada amalgama de tradición y modernidad" (Paranaguá "Tradición y modernidad" 208) pues por un lado acusa la influencia del indigenismo peruano de principios de siglo y por el otro experimenta con recursos cinematográficos como el empleo de actores no profesionales, una estructura narrativa no lineal mediante el uso de *flashbacks* y el rodaje cámara en mano en escenarios naturales. Se trata de un filme de bajo presupuesto, rodado en dieciséis milímetros y realizado principalmente con base en el trabajo voluntario y cooperativo de los distintos involucrados (incluyendo a los propios habitantes del pueblo donde se filmó). El rodaje duró aproximadamente seis meses y se realizó durante la fiesta de la virgen del Carmen en Paucartambo. Sin embargo, las secuencias de la festividad no son completamente veristas: según Luis Figueroa, por ejemplo, la introducción del personaje del Ukuko (el oso) fue una licencia creativa ya que no es un personaje que esté presente en las festividades de esa zona. (en Núñez 1993: 122)

Kukuli fue la primera película en cuyo guión los diálogos se consignan completamente en un idioma indígena (quechua), pero recurre a la voz en *off* en

castellano para suplir determinadas carencias narrativas. Lo anterior le otorga un cierto tono antropológico a cuya raigambre documental ayudan las descripciones explicativas que el narrador hace de las fiestas, rituales y costumbres de los indígenas. La plasticidad y cromatismo de la fotografía acusan una influencia de la fotografía y la pintura indigenistas del Perú, pero también de la mirada extranjera con que los italianos Enrico Grass y Mario Craveri retrataron al país en su documental *L'impero del Sole* en 1956. (Paranaguá "Tradición y modernidad" 206)

La influencia del cine de Hollywood merece ser rastreada pues existen ciertos vínculos, entre 1953 y 1954 Eulogio Nishiyama había hecho las fotografías fijas de *El tesoro de los incas*, el largometraje protagonizado por Charlton Heston e Yma Súmac y dirigido por Jerry Hopper que la *Paramount Pictures* había rodado en Cuzco y Machu Picchu.

En *Kukuli* el paisaje y la naturaleza tienen una posición protagónica en el que la exaltación de las bellezas naturales como montañas y riachuelos se contrapone a las tomas de las calles y la arquitectura occidental del pueblo. Como observa Paranaguá, en este filme "los Andes son mucho más que un paisaje" pues actúan también como entes significantes en sí mismos dentro del discurso cinematográfico. ("Tradición y modernidad" 208) No se trata, como en filmes previos, de que el orden de lo natural influya decisivamente en los personajes y su dramas, adquiriendo con ello un particular simbolismo. En esta ocasión estamos frente a un panteísmo en virtud del cual no existe distinción cosmológica entre el hombre y el reino de lo natural: personas y animales se mezclan e interactúan en una dimensión mítica, regidos por una única ley. La festividad retratada involucra por una parte la tradición cristiana (es la fiesta de una virgen) y, por otra, el paganismo de las religiones indígenas. En la secuencia en que el oso rapta a Kukuli, este aparece primeramente representado por un humano con máscara de oso; sin embargo, después de la batalla en la que lo matan, el personaje se ha transfigurado en un verdadero oso. Lo mismo ocurre con Kukuli, quien después de

muerta reaparece a cuadro transfigurada en una llama que va a unirse a su esposo también reencarnado en este animal emblemático de los Andes. Para Paulo Antonio Paranaguá, la escena inicial en que Kukuli acaricia a su llama ya plantea que estamos frente a una “expresión de comunión con el universo andino”. (“Tradición y modernidad” 207) El filme, por tanto, oscila entre lo mítico y lo etnográfico, manteniendo al espectador siempre como un observador ajeno gracias a los recursos visuales y la mediación de la narrativa en *off*. La película se procesó en Buenos Aires en los legendarios Laboratorios Alex y no en Lima, como podría suponerse. En realidad, el vínculo cinematográfico fuerte de Cuzco había sido siempre con Argentina antes que con la capital peruana debido a que el canal de distribución cinematográfico llevaba las películas por tren desde Buenos Aires hasta Cuzco y de ahí continuaba su camino por Arequipa hasta llegar a Lima. (Eulogio Nishiyama en Chambí 1991: 115) Tal y como han investigado Kuon y compañía:

La conexión del tren que unía Buenos Aires con La Paz y el enlace de la capital de Bolivia con Puno y al Cuzco por tierra, permitía realizar este trayecto con relativa rapidez. Por el contrario el camino terrestre de Lima a Cuzco, luego de atravesar las sierras de Ayacucho, o por el sur arribando desde Arequipa a la región de Puno, implicaba más tiempo y múltiples dificultades para el transporte de carga. (2008: 16)

La representación del universo andino idealizado por la intelectualidad cuzqueña no se limitó a *Kukuli*: con posterioridad César Villanueva y Eulogio Nishiyama realizaron *Jarawi*, una adaptación libre de la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, que por desgracia se perdió durante un incendio en los laboratorios Alex. (Nishiyama en Chambí 1993: 116) Por problemas internos el Cine Club de Cuzco se disolvió alrededor de 1967. A partir de entonces algunos de sus miembros continuaron sus carreras cinematográficas en solitario. Aunque en su mayoría dentro del género documental, su inclinación se mantuvo

indigenista. En 1976 Luis Figueroa dirigió *Los perros hambrientos*, inspirada en la novela homónima de Ciro Alegría, y en 1980 hizo lo propio con *Yawar Fiesta*, que retomaba la novela de José María Arguedas. El filme, que no se estrenó hasta 1986, contó con la participación de Eulogio Nishiyama como cinefotógrafo.

En la misma línea que *Kukuli*, el inédito largometraje de Jorge Ruiz *Vuelve Sebastiana* (1953) es un fascinante ejemplo de la renovación cinematográfica que comenzaba a gestarse en los países andinos. Después del periodo aciago en la cinematografía boliviana que siguió a la guerra del Chaco, la fundación en 1947 de la productora *Bolivia Films* dio al cine nacional un nuevo impulso desde el cual se generaron algunas interesantes producciones documentales y de cine etnográfico como *Virgen india* (1948) y *Donde nace un imperio* (1949). (Gumucio 2003: 142) Sin embargo es Jorge Ruiz, indiscutible figura central de este episodio del cine en Bolivia, quien demarca los nuevos derroteros de la producción nacional. Los porosos márgenes entre realidad y ficción que caracterizan sus películas delimitan un estilo de alcances mayores. Para Gumucio, por ejemplo, la influencia de Ruiz en el cine de Jorge Sanjinés será fundamental y estará dada, principalmente, en virtud de su impronta documental. (2003: 144) Rodado en locaciones naturales de Santa Ana de Chipaya con actores naturales *Vuelve Sebastiana* (1953) cuenta la historia Sebastiana Kespi, una niña indígena chipaya que deja su hogar para adentrarse en la inmensidad del altiplano Boliviano, en donde conoce a un niño aymara con el que establece una especial amistad.⁹⁶ El abuelo de Sebastiana, sale a buscar a la niña, pero al regresar a su pueblo muere debido al esfuerzo que le supuso bajar hasta el altiplano. La relación con su amigo aymara supone para Sebastiana un contacto con la modernidad, pues contrariamente a los aymaras, que se adaptaron y sobrevivieron a las nuevas condiciones culturales y económicas impuestas por la colonia, los chipayas han vivido aislados y casi sin contacto con el mundo

⁹⁶ Resulta elocuente que Sebastiana Kespi, la protagonista del filme, no pudiera verlo hasta 2013, cuando la Comisión de Naciones y Pueblos Indígenas de Bolivia le rindió homenaje por su aparición cinematográfica. (Gumucio 2015)

occidental. Así, sostiene Gumucio la historia de Sebastiana y su aventura por el mundo exterior permite a Ruiz “mostrar y analizar, desde un punto de vista etnológico y antropológico, el proceso de desaparición de una cultura milenaria” en la que Ruiz se detiene para mostrar sus costumbres y valores de cara al espectador. El deceso del abuelo, por otra parte, consuma la parábola de la muerte de la cultura indígena a causa de su contacto con el mundo exterior.

Paréntesis III: las rupturas de la década de 1960 y el nacimiento del “nuevo cine latinoamericano”

Como es sabido, la década de 1960 fue convulsa en América Latina. La revolución cubana de 1959 y su ulterior adhesión al bloque soviético pusieron la región en el foco de la Guerra Fría. Como consecuencia de la fuerte movilización ideológica, la injerencia internacional y las disputas internas en favor de uno y otro bloque, muchos de los países de América Latina vivieron procesos de guerrillas urbanas, persecución ideológica y golpes de estado que terminarían por convertirse en dictaduras militares.

En el plano cinematográfico, y como bien describe Issac León Frías, el cuestionamiento de los modelos de producción, distribución y exhibición cinematográfica en América Latina comenzó a gestarse desde de la década de 1950. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial los canales de distribución del cine europeo en Latinoamérica permitieron a las generaciones jóvenes el acercamiento a un cine distinto al de Hollywood y al de las producciones de estudio de México y Argentina. (en Wood 2017: 24) De acuerdo con Mariano Mestman, los nuevos cineastas difícilmente “podían ser ajenos a las innovaciones de las distintas *nouvelles vagues* internacionales o los cambios que ocurrían en paralelo en el campo cultural (y en la vida cotidiana) en sus propios países y en el mundo.” (2016: 40)

El triunfo de la revolución cubana (1959) y la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) también fueron sucesos influyentes en los procesos de ruptura y cambio en la escena cinematográfica de la región. Ya desde 1954 el Festival de Cine Experimental del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en Montevideo se había constituido como el principal punto importante de encuentro entre cineastas latinoamericanos. (Wood, 2017: 33) Sin embargo, la creación de los festivales de Viña del Mar, en Chile, (1967) y Mérida, en Venezuela, (1968) fue lo que asentó el establecimiento de circuitos de difusión e intercambio entre los cineastas del continente. (Ortega 2016: 388) En el contexto de la Guerra Fría este circuito de festivales no se constriñó a América Latina y entre los cineastas de la región fue también fundamental el surgimiento del festival de cine de Pesaro en Italia en 1964 (que dedicaría un espacio específico de debate y proyecciones para el cine latinoamericano en su edición de 1968 con motivo del estreno de *La hora de los hornos* de Octavio Getino y Fernando Solanas) así como el festival de Karlovy Vary en la entonces Checoslovaquia.

No obstante, lo que hoy se conoce como “nuevo cine latinoamericano” no fue, en realidad, un movimiento al estilo de otros “ismos” del siglo XX, sino un conjunto de prácticas cinematográficas surgidas en contextos muy diferentes y con diferentes propuestas estéticas, tales como como el *Tercer Cine* en Argentina, el *Cinema Novo* en Brasil o el *Cine Imperfecto* en Cuba. Si hubiera que hablar de un rasgo común en todos estos movimientos, este sería su apuesta por el compromiso social del cine (a menudo posicionándose a favor de los sectores más desfavorecidos de las sociedades latinoamericanas), así como, en el plano formal, su ímpetu innovador y la voluntad de pronunciarse frente al “viejo” y clásico cine de estudio, sus géneros predecibles y sus valores conservadores. En realidad, fue merced a los festivales antes mencionados, y, de forma definitiva, al de Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana (1979), que se institucionalizó tal nomenclatura. Entre aquellos movimientos el grupo Ukamau es un caso excepcional: surgió en

Bolivia, un país que carecía de la poderosa infraestructura cinematográfica de países como Argentina, Brasil o México y que acababa de vivir su proceso revolucionario. Al margen de carecer de una industria cinematográfica potente, Bolivia fue siempre un enclave fundamental para el indigenismo político y cultural, por lo que no es de extrañar que el grupo Ukamau se orientara hacia el género indigenista, en el seno del cual realizó numerosos aportes, tanto formales como ideológicos, que resultaron en un corpus filmográfico bastante singular que sintetiza algunos elementos del indigenismo literario y visual, y los pone en diálogo con las ideas de la vanguardia sobre el cine y sus posibilidades. Todo ello desde los preceptos ideológicos de la izquierda latinoamericana en el fulgor de la Guerra Fría.

5. El cine indigenista de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau

Para entender el fascinante fenómeno cinematográfico que supuso el indigenismo de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau es menester dedicar al menos unas líneas al proceso revolucionario boliviano de 1952. Después de perder la guerra del Chaco contra Paraguay en 1935, Bolivia había quedado devastada y sus dos principales actividades económicas, agricultura y minería, estaban controladas por una reducida élite de latifundistas y mineros. En 1942 el joven abogado Víctor Paz Estenssoro fundó el partido Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) con la intención de poner fin a los gobiernos oligárquicos. En 1952, impulsados por el golpe de estado del MNR, tuvieron lugar una serie de enfrentamientos que terminaron por derrocar al antiguo régimen. El MNR puso en marcha un proyecto nacional cuya base consistió en la reforma agraria, la universalidad del voto y la nacionalización de la minería. Fue en este contexto que en 1953 se creó el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) como organismo oficial de propaganda revolucionaria.

Los gobiernos revolucionarios, sin embargo, solo se mantuvieron hasta 1964, cuando el golpe de estado de René Barrientos y Alfredo Ovando inauguró un aciago periodo de regímenes militares en el país.⁹⁷ Barrientos y Ovando alternarían la presidencia durante los cuatro años siguientes, llevando a cabo programas de apertura económica hacia inversionistas extranjeros, una represión sistemática a los sindicatos mineros y el emblemático “pacto militar-campesino”, una estratégica alianza entre el campesinado parcelario y la burocracia estatal que, durante décadas, permitió el control de la población indígena. En 1967, el gobierno de Barrientos capturó y mató al guerrillero Ernesto, “Ché”, Guevara poniendo fin al brote insurgente en la región del Ñancahuazú, en el sudeste de Bolivia.

Jorge Sanjinés había nacido en La Paz en 1936 en el seno de una familia acomodada. Entre 1957 y 1960 vivió en Chile, donde estudió filosofía en la Pontificia Universidad Católica, en cuyo recién fundado instituto fílmico también realizó algunos cursos. En 1960 y tras su regreso a Bolivia, fundó en La Paz el cine club y la escuela fílmica boliviana, y, junto con el productor Ricardo Rada y el guionista Oscar Soria, la productora *Kollasuyo Films*. Soria había trabajado con Jorge Ruiz quien era no sólo una figura tutelar para la cinematografía nacional, sino también una influencia clave para los jóvenes cineastas. Ellos estaban al día en los debates teóricos en materia de cine y aspiraban a la creación una nueva cultura cinematográfica en Bolivia. (Seguí 2013) Convencidos del impacto social de la creación fílmica, querían superar el paradigma del cine como espectáculo y dar paso a un cine comprometido socialmente; en este sentido, se identificaban con los preceptos del “cine-verdad” de Dziga Vértov y en los documentales de Joris Ivens. (Wood, 2017: 31) Sanjinés, Rada y Soria se incorporaron al Instituto

⁹⁷ Durante aquel tiempo los periodos presidenciales se alternaron entre Paz Estenssoro (1952-1956 y 1960-1964) y Hernán Siles Suazo (1956-1960).

Cinematográfico Boliviano en 1965.⁹⁸ Bajo su administración, el organismo se enfocó fundamentalmente en la producción de cápsulas noticiosas de entrega mensual (*Aquí Bolivia*), aunque también se produjeron algunos documentales, el cortometraje *¡Aysa! (Derrumbe)* y, en 1966, el primer largometraje argumental dirigido por Sanjinés: *Ukamaú (Así es)*.

5.1 Entre el melodrama y la militancia: *Ukamaú* como filme fundacional

Con una estructura lineal, el guion de Óscar Soria y Jorge Sanjinés cuenta la historia de la venganza de Andrés, un joven indígena aymara que habita junto con su esposa Sabina en la Isla del sol, en el sagrado lago Titicaca. Mientras Andrés se ausenta para ir a vender su cosecha de papas a Copacabana, el comerciante mestizo Rosendo Ramos viola y golpea brutalmente a Sabina. Cuando Andrés regresa a la isla descubre a su mujer agonizante y ella alcanza a revelarle el nombre de su agresor. Los hombres de la comunidad se reúnen para discutir lo ocurrido, pero Andrés decide ocultar que el violador y asesino fue Ramos con la finalidad de llevar a cabo su venganza en solitario. Esta tiene lugar un año después, cuando Andrés persigue y sorprende a Ramos en medio del campo mientras este realiza una travesía rumbo a las minas de su hermano. El duelo final entre el indio y el mestizo tiene lugar en el altiplano. Los hombres pelean cuerpo a cuerpo, teniendo sendas piedras como únicas armas. El filme fue protagonizado por actores indígenas no profesionales (Benedicta Huanca y Vicente Vernerós) y está hablado casi por completo en idioma aymara.

Si bien *Ukamaú* fue financiado, rodado y exhibido en el marco institucional de un organismo gubernamental bajo una junta militar, su historia funciona como una

⁹⁸ Antes el grupo Kollasuyo había realizado unos cuantos cortometrajes de corte social, entre los que destacan *Un día Paulino* (1962) y *Revolución* (1963).

alegoría que hasta cierto punto promueve la insurgencia.⁹⁹ El motivo narrativo de los indígenas explotados por comerciantes mestizos y el acoso sexual de estos últimos hacia las indígenas no son ninguna novedad en la filmografía indigenista que hemos estudiado hasta ahora, sin embargo, el desenlace de *Ukamau* introduce una variación nunca vista: la de los indígenas tomando cabal conciencia de su situación y perpetrando su venganza. En efecto, si en los filmes indigenistas clásicos los indios explotados se muestran como sumisos y pasivos, en *Ukamau* el protagonista emprende una acción directa como respuesta al abuso. El montaje, realizado por el propio Sanjinés, experimenta con la combinación de dos ritmos: por una parte la temporalidad indígena, traducida en los planos larguísimos y contemplativos, y, por otra, las repentinas y veloces secuencias de montaje, representativas de la cinematografía vanguardista moderna. En la secuencia final, la pelea entre Andrés Mayta y Ramos se narra mediante una secuencia vertiginosa en la que se combinan primerísimos planos de los cuerpos de los combatientes (manos, cara, boca, ojos) y planos generales largos que interrumpen abruptamente la continuidad espacial. Cuando Mayta golpea repetidamente la cabeza de Ramos, el montaje intercala la imagen de la cara del mestizo con tomas del rostro de Sabina mientras Ramos le azotaba la cabeza, estableciendo así una asociación de ideas entre el crimen y el castigo.

Las influencias detrás de la ópera prima de Sanjinés son muy variadas, producto del momento de convulsión en el que fue creada y de la intersección de diversos discursos políticos, fuentes visuales y tradiciones literarias, todo dentro de un paradigma ideológico en redefinición en la América Latina de la Guerra Fría. Gumucio (1983) y Mesa (1985) detectan la impronta de la literatura indigenista, especialmente boliviana, en el tratamiento dado a los indígenas como seres

⁹⁹ En este tenor, no es de extrañar que el día de su estreno el ministro de gobernación manifestara su descontento por considerar que el filme estaba “alebrestando a los indios”. (Wood 2006:82)

premodernos, telúricos y predestinados al sufrimiento. (en Wood 2017: 68)
Aunque lo anterior puede ser cierto en cuanto a la literatura,¹⁰⁰ como bien apunta Wood, en materia cinematográfica es casi seguro que muchos de los preceptos estéticos de *Ukamau* hayan llegado a Sanjinés a través del cine mexicano:

. . . el aislamiento, el fatalismo y la feminización de lo indígena en *Ukamau* caracterizan también, por ejemplo, a los melodramas clásicos de la vida indígena en el México posrevolucionario . . . que son claros antecedentes del trabajo de Sanjinés aunque el director no tienda a citarlos como influencias directas.¹⁰¹ (2017: 68)

Del cine indigenista mexicano Sanjinés toma también la incorporación de una cierta dimensión mítica en las vidas de los protagonistas y el modelo del melodrama como la forma más eficaz para denunciar las injusticias y maltratos contra los indios. Al igual que en *María Candelaria* y *Maclovía* la historia de *Ukamau* se desarrolla en las inmediaciones de un lago sagrado para los indígenas y se centra en la desgracia de una pareja que actúa como representación de toda una "raza" o pueblo. Más aún, en el indigenismo mexicano, tanto como en el cine de Sanjinés, la dimensión trágica de la trama pasa necesariamente por el deseo carnal del no indígena hacia la protagonista indígena y, eventualmente, por la muerte violenta de aquella.

El tratamiento dado a la mujer en el cine indigenista requeriría un capítulo aparte, pero por mencionar escuetamente algunos aspectos reveladores en *Ukamau* (y en general en el cine de Sanjinés) baste decir que en ella la violación se convierte en

¹⁰⁰ Para Javier Sanjinés el cine de su padre " . . . hizo suya la protesta social indigenista que la novela andina había planteado durante la primera mitad del siglo XX." (2016: 138)

¹⁰¹ Hugo Roncal, el cinefotógrafo de *Ukamau* sí tuvo una vinculación directa con el cine de Emilio Fernández. Es muy probable que esta haya sido mediante el director Jorge Ruiz, con quien Roncal había trabajado y cuya película *La vertiente* (1958) puede verse como una adaptación libre de *Río escondido* (Emilio Fernández 1947). (Wood 2017: 68)

la metáfora de la posesión de la tierra y actúa como catalizador de la toma de conciencia por parte del protagonista indígena (hombre) acerca de los sistemas de opresión que lo subyugan, activando así su lucha por emanciparse de ellos. El esquema se corresponde a aquel denunciado por Stephen Heath en sus tesis de la perturbación (1982), en las que señala cómo dentro de la trama cinematográfica la mujer genera una perturbación o fricción cuyo núcleo narrativo se concentra en los hombres: “la mujer es necesariamente un detonante . . . pero no contribuye a la resolución del conflicto del problema.” (Elsaesser y Hagener 2015: 121) El papel de Sabina se reduce por lo tanto al de su cuerpo en disputa entre dos hombres que encarnan distintas caras del poder patriarcal en la sociedad andina, representadas mediante el marido indígena y el comerciante blanco. En cuanto a las operaciones de feminización del indio mediante el discurso cinematográfico David Wood resume:

The camera feminises the powerless Indian as it repeatedly closes in on a powerless Sabina in dramatic close-ups, casting her as emblematic of an impotent race in contrast with the dominant masculine gaze of the omniscient viewer. (2006: 75)

Al margen de su posición claramente combativa, que lo aleja del paradigma ideológico del melodrama indigenista clásico, otra diferencia fundamental entre *Ukamau* y aquel consiste en su eliminación de la intermediación entre el mundo indígena y el ámbito de la modernidad. Si, tal y como vimos anteriormente, en las películas de Emilio Fernández e Ismael Rodríguez suele existir intermediación entre los indígenas y los no indígenas –a menudo mediante personajes que actúan como epítome de instituciones como la iglesia, la ciencia o el estado– en el filme de Sanjinés vemos que el protagonista decide actuar fuera de todo marco institucional, ignorando incluso al consejo indígena o *ayllu* para efectuar su venganza a título personal. Esto implica una visión hermética del indigenismo, que

niega a los indios cualquier posibilidad de diálogo con la modernización.¹⁰² Pero también, desde otra óptica, elimina el paternalismo tutelar de los filmes clásicos mexicanos en donde los indígenas “superan” su indianidad y acceden a la modernidad “guiados” condescendentemente por médicos, maestros o curas.

Como señala David Wood, la película muestra a la sociedad boliviana como radicalmente polarizada: de un lado los indígenas aymaras representan una reserva moral frente a las corrupciones espirituales de occidente, y, de otro, los criollos y mestizos se muestran como avariciosos y mezquinos. En línea con el esquematismo de su argumento, la fotografía expresionista de Hugo Roncal opera con base en el contrapunteo de opuestos, mediante un estilo visual en el que la naturaleza y el paisaje operan simultáneamente como locación y símbolo:

. . . [la cámara] refleja y exagera las calidades naturales del paisaje, convirtiéndolo en un terreno simbólico que expresa y parece definir las vidas de sus protagonistas, tan lejanos a la modernidad. Los movimientos de cámara (paneos y *travellings*) lentos y contemplativos y los grandes planos generales del altiplano evocan el tiempo milenario de los austeros escenarios naturales. La luz del altiplano, naturalmente severa y de alto contraste, se estiliza y se traduce en metáfora de la resistencia estoica de los indios frente a sus condiciones infrahumanas. (Wood 2017: 67)

Aunque el determinismo naturalista permea en una construcción de la imagen al estilo del cine indigenista mexicano, el montaje y los matices del ritmo narrativo se alejan por completo de aquel. La música de Alberto Villalpando tiene un papel clave para el establecimiento de los dos ritmos que se alternan a lo largo del filme,

¹⁰² Wood establece un balance entre el hermetismo de *Vuelve Sebastiana* (1953), donde el contacto de los chipayas con una cultura diferente y dominante (aymara) es la causa de la muerte simbólica y literal de aquellos. En *Ukamau* los aymaras enfrentan el contacto con la cultura dominante-occidental en términos más combativos. Lo anterior contrasta, a su vez con la ideología integracionista que está en la base de los melodramas indigenistas mexicanos.

la temporalidad indígena pautada por la melodía autóctona, interpretada por flauta de caña, se opone a la intensidad de la composición atonal en los momentos de mayor dramatismo. Así, como parte de su deliberada reivindicación del cine y sus posibilidades como medio, Sanjinés y su equipo difieren del hieratismo y pictorialismo del cine indigenista clásico.

A pesar de que Sanjinés ha expresado que *Ukamau* no consiguió ser el “film-arma” que él pretendía debido a que, desde su punto de vista, hacía concesiones a ciertas tendencias esteticistas aún vigentes, (1979: 18) el filme sí fue lo suficientemente subversivo como para causar revuelo entre los círculos de poder en Bolivia. Sanjinés, Soria y Rada fueron cesados en sus funciones al frente del Instituto Cinematográfico Boliviano y, eventualmente, la institución misma fue clausurada. Sin embargo, y paradójicamente, el mensaje subversivo del filme difícilmente llegó a los indígenas bolivianos a los que Sanjinés quería llegar pues, como sostiene Verónica Córdova:

[los indígenas] no habían tenido prácticamente ninguna exposición a esos códigos [cinematográficos], y por tanto su comprensión y disfrute de películas contadas en términos occidentales clásicos se dificultaba. (2007: 142)

Hacia 1967, Sanjinés y su grupo iniciaban una nueva etapa en su carrera como cineastas independientes. En 1968 fundaron junto con Antonio Eguino, fotógrafo y camarógrafo recientemente unido al grupo, la productora independiente *Ukamau Ltda.*, nombrada así en honor a su *opera prima*. Su siguiente largometraje, *Yawar Mallku* (*La sangre del cóndor*), reincidía en la temática indigenista, pero introduciendo nuevos elementos poéticos e ideológicos.

5.2 Imperialismo, nacionalismo e indigenismo en *Yawar Mallku*

En esta nueva producción del grupo, cuyo título en español es *La sangre del cóndor*, el guión, a cargo de Soria y Sanjinés, estuvo inspirado por una nota periodística que daba cuenta de la expulsión de la delegación del Cuerpo de Paz estadounidense de una comunidad indígena aymara por haber practicado esterilizaciones quirúrgicas a la mujeres sin su consentimiento. (Wood 2017: 79)

La película apropia el suceso llevándolo a una comunidad quechua.¹⁰³ El drama gira en torno a tres personajes: Sixto, Ignacio y Paulina interpretados por los actores naturales Vicente Salinas, Marcelino Yanahuaya y Benedicta Huanca, respectivamente. Ignacio y Paulina son una pareja víctima de las esterilizaciones practicadas por el “Cuerpo de Progreso” estadounidense (clara alusión al Cuerpo de Paz). Ignacio es el líder (*mallku*, en quechua) de su comunidad, por lo que, al descubrir que los “gringos” están “sembrando la muerte” en los vientres de las mujeres, encabeza una rebelión que culmina con su detención por parte de los policías locales, quienes le disparan con un arma de fuego dejándolo gravemente herido y necesitado de una transfusión sanguínea para poder sobrevivir. Es entonces cuando Paulina decide llevarlo a La Paz para que reciba atención médica. Ahí busca la ayuda de Sixto, el hermano de Ignacio que vive y trabaja en la capital. Paulina y Sixto enfrentan todo tipo de dificultades en su intento por salvar la vida de Ignacio —empezando por la barrera lingüística, ya que Paulina no habla español, pero también por la pobreza en que se encuentran y la indiferencia y el desprecio que reciben por parte de los ciudadanos mestizos y criollos. Finalmente, Ignacio muere y Sixto decide volver a su comunidad para luchar junto a su pueblo contra el imperialismo estadounidense.

El rodaje de *Yawar Mallku* fue complicado por las limitaciones económicas para su realización, sino también, al margen de ello, porque el rodaje en el remoto poblado de Kaata implicó todo tipo de contratiempos técnicos y choques

¹⁰³ Nuevamente, la película está hablada en un idioma indígena, el quechua, y en castellano.

culturales con sus habitantes, quienes se negaron a aparecer en el filme hasta que un ritual de adivinación con hojas de coca reveló las buenas intenciones de los cineastas. (Sanjinés 1979: 30) El contexto político nacional también era convulso. La muerte del general René Barrientos en un accidente aéreo dio lugar a un breve periodo democrático al frente de Luis Adolfo Siles, derrocado ese mismo año por un nuevo golpe militar. Por otra parte, en la zona del altiplano comenzaba a gestarse el movimiento katarista que buscaba romper el clientelismo sindicalista del “pacto militar-campesino” y reivindicaba la cultura aymara como factor clave para impulsar el cambio político. (Le Bot 1988: 225)

Más experimental que *Ukamau*, *Yawar Mallku*, rompe de lleno con la narrativa lineal y se estructura como un montaje paralelo en el que abundan los saltos temporales. Este tipo de montaje facilita la contraposición en términos dicotómicos del universo indígena y el occidental. Nuevamente, lo indígena se presenta como virtuoso, incorrupto y armónico, en línea con la presencia de las dulces melodías andinas tradicionales interpretadas por instrumentos de viento. En contraste, el mundo occidental, representado principalmente a través de las tomas de la ciudad capital cuando Paulina y Sixto la recorren en busca de ayuda, se muestra con encuadres angulosos y sonidos disonantes generando una sensación de inestabilidad y angustia, que presenta al medio urbano como hostil y enajenante para los indígenas.

Si en *Ukamau* la dicotomía entre lo indígena y lo no indígena estaba dada fuera de una coyuntura histórica específica (aunque presumiblemente dentro de un marco nacional y principalmente en términos agrarios), en *Yawar Mallku* se expande a los términos de la geopolítica internacional. La injerencia de Estados Unidos y Cuba en Bolivia había puesto al país en el ojo del huracán de la Guerra Fría: en 1967 la guerrilla foquista de Ernesto, “Ché”, Guevara había sido derrocada por el gobierno boliviano, que se posicionaba así dentro del bando estadounidense. En esta línea,

el personaje de Sixto resulta fundamental para comprender el emplazamiento del grupo Ukamau de cara al panorama del momento.

Sixto representa a uno de los miles de indígenas que se desplazaban del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida, pasando a formar parte de una clase proletaria urbana. En una de las secuencias iniciales del filme podemos verlo jugando un partido de fútbol y vestido a la manera occidental en un parque de La Paz. Cuando uno de sus contrincantes lo llama despectivamente "indio", Sixto responde tajantemente: "yo no soy indio". Entendemos por tanto que el joven reniega de su condición indígena convirtiéndose en lo que David Wood denomina un indio "aculturado". (2017:81) Es solo a través de su periplo por diferentes instituciones y enfrentándose a la discriminación de distintos sectores sociales (el médico, los políticos, los comerciantes mestizos, etc.) que el personaje toma conciencia de su rol como subordinado dentro del entramado de la sociedad boliviana. La dolorosa muerte de su hermano lo lleva entonces a reivindicar sus orígenes indígenas y unirse a su pueblo en la lucha armada.

El doble carácter de reivindicación étnica y de llamamiento a la lucha de clases hace de *Yawar Mallku* un filme indigenista radicalmente diferente a los estudiados hasta ahora. Su posicionamiento político es próximo a las premisas de los movimientos de autodeterminación indígena bolivianos, que llamaban a los levantamientos armados y cuyo énfasis en el orgullo y la puesta en valor de la diferencia étnica macaron lo que Yvon Le Bot calificó como la nueva corriente "neoindigenista" que buscaba romper con el indigenismo tutelar de las décadas de 1940 y 1950. (1988: 225) El análisis textual y extra textual del filme lo revela, sin embargo, como un producto complejo en el que lo étnico, lo nacional y lo trasnacional se solapan y negocian desde el lenguaje cinematográfico.

Por ejemplo, si como el propio Sanjinés asegura, para el personaje de Sixto su "identidad nacional" se convierte en un arma de resistencia frente al imperialismo,

podemos constatar nuevamente el papel simbólico de lo indígena operando en la base de los discursos y las reivindicaciones nacionales. (1979: 98) Más aún, las tomas del interior de la humilde vivienda de Sixto dejan ver una reproducción de la, hoy célebre, fotografía de Ernesto, “Ché”, Guevara muerto pegada en la pared. La imagen, que a menudo se ha equiparado a la del Cristo de Mantegna, está ubicada en la cabecera de su cama (según suele hacerse con las imágenes religiosas) casi como una declaración de principios, que no deja duda de la alineación del grupo Ukamau con los ideales de la guerrilla foquista. Es curioso que, sin embargo, las premisas del foquismo resten importancia a la diversidad cultural y étnica como componente de su agenda, al grado de que muchos analistas aseguran que el fracaso de la guerrilla en Bolivia se debió a la incapacidad de los guerrilleros para comunicarse con los indígenas de la zona. (Bartolomé 2008: 27) David Wood, por otra parte, ve en el lenguaje hematológico del título “un poderoso presagio” del célebre libro de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina* (1971). (2017: 82) Esta evocación a la sangre y sus connotaciones también podría verse en línea directa con la literatura indigenista y, más allá, con las metáforas biológicas de la construcción de la “raza”. Así, los motivos hematológicos también se hallan presentes en la literatura de José María Arguedas: mientras en *Los ríos profundos* (1958) aquellos cuerpos de agua remiten a las supuestas venas del gran cuerpo que es el Perú, en *Todas las sangres* (1964) el término alude a la composición multiétnica del país.

Al igual que con *Ukamau*, la recepción de *Yawar Mallku* fue difícil entre los indígenas para quienes el filme resultaba críptico debido a su estructura no lineal. En virtud de lo anterior, el grupo Ukamau ideó y ejecutó proyecciones didácticas que incluían la presencia de un mediador que explicaba la película a la audiencia. A la larga, su experiencia de rodaje y recepción con los sectores indígenas de Bolivia llevaron a Sanjinés a reformular por completo su poética cinematográfica, según veremos más adelante. En palabras de Wood, el director reemplazó los

principios de la identificación en el cine clásico por la identificación colectiva y pensante mediante una estrategia inspirada en el teatro épico de Bertolt Brecht, efectuando lo que Wood denomina como el “distanciamiento andino”. (2017: 93) Como veremos en el análisis de su siguiente filme, este giro en la concepción del cine pasaría fundamentalmente por tres operaciones: la eliminación del protagonista individual en favor de uno colectivo, la eliminación de un guión y *storyboard* detallados y, por tanto, la tendencia fotográfica a extender las secuencias en función de los requerimientos del improvisado relato de los actores naturales. En palabras del propio Sanjinés, el modelo había dejado de ser el cine *sobre* el pueblo realizado *por un autor* al del cine hecho *por* el pueblo *por medio* de un autor, se trataba, por tanto, de pasar del cine “para el pueblo” al cine “junto al pueblo.” (1979: 74-81)

5.3 Disolución del grupo y derroteros del cine de Sanjinés

Hacia 1970 el grupo Ukamau se había separado, pero cuando Sanjinés inició una coproducción con la televisora estatal italiana (RAI) volvió a convocar a su equipo (Eguino, Soria y Rada) para la realización de su siguiente largometraje: *El coraje del pueblo*. El filme narra la represión gubernamental y la injerencia estadounidense en los movimientos mineros de Bolivia, concretamente en la masacre llevada a cabo en la noche de San Juan de 1967 en la comunidad minera siglo XX, en el departamento del Potosí. El largometraje consiste en una serie de testimonios reconstruidos y dramatizados por los propios mineros indígenas que vivieron los hechos y además pone la masacre en un contexto general al referir también a otras ocurridas en el país. La ruptura con la estructura convencional de los largometrajes de ficción previamente realizados por el equipo Ukamau es evidente no sólo en la postproducción y montaje, sino también en la metodología misma del rodaje. *El coraje...* inicia y culmina con una voz en *off* que narra los acontecimientos, pero

durante la mayor parte del tiempo son los protagonistas (de la película y de la masacre misma) quienes reconstruyen los hechos. En palabras de David Wood:

La energía narrativa de la película viene de ellos [los actores naturales]; la ausencia de la iluminación expresionista de *Ukamau* o de las complejas técnicas narrativas de *Yawar Mallku* producen un aire de austeridad que descentra el virtuosismo técnico de los realizadores. (2017: 97)

El propio Sanjinés describió el rodaje como una sucesión de imágenes y acciones que no habían sido pensadas por un guionista ni puestas en escena por un director, una estrategia con la que Ukamau buscaba incursionar en lo que Sanjinés denominó como la “realización horizontal”, de carácter colectivo, que les permitiría dejar de lado la “verticalidad de un cine concebido *a priori*.” (1979: 23)

El coraje del pueblo no pudo estrenarse en Bolivia a causa del golpe militar perpetrado por Hugo Banzer en agosto de 1971, lo que obligó a Jorge Sanjinés (que en el momento del golpe se encontraba en Roma trabajando en la postproducción del filme) a exiliarse durante varios años, primero en Ecuador y luego en el Perú. Durante el exilio de Sanjinés el resto de los miembros de Ukamau permaneció en Bolivia, donde reformaron su quehacer cinematográfico transformando la productora en la *Empresa Ukamau* bajo la dirección de Antonio Eguino, quien, junto con Oscar Soria, decidió realizar lo que ellos denominaron como “un cine posible” es decir, un cine que matizaba sus posturas ideológicas para evitar ser completamente acallado por la censura radical. Desde esta premisa juntos realizaron largometrajes de ficción con sentido social, dirigidos a una audiencia amplia, entre los que destacan *Pueblo chico* (1974) y *Chuquiago* (1977). Sanjinés, por su parte, siguió realizando filmes militantes en Perú y Ecuador.

De acuerdo con David Wood, la presencia del director en aquellos países contribuyó a desplazar la mirada indigenista desde lo nacional hasta lo continental; en palabras del propio director, su cine revolucionario buscaba

abarcar “toda nuestra América india.”¹⁰⁴ (2017: 105) Junto con Consuelo Saavedra, Sanjinés reconstituyó lo que él siguió llamando el grupo Ukamau, al que también se unieron el guionista boliviano Óscar Zambrano y los camarógrafos Héctor Ríos (Chile) y Jorge Vignati (Perú). Juntos realizaron *Jatun auk’a (El enemigo principal)* (1973) y *Llucsi Caimanta (¡Fuera de aquí!)* (1977); ambos filmes hablados en quechua y castellano retoman las relaciones entre el campesinado indígena andino, los grupos guerrilleros, las oligarquías blancas y la injerencia imperialista estadounidense en las distintas esferas de la cultura, política y economía de los países del sur de América. En palabras de David Wood: “en ambas el marco nacional es ambiguo, remoto o simplemente ausente.” (2017: 105) Se trata de filmes que vuelven a la dinámica de las historias ejemplares de *Yawar Mallku*, en las que un acontecimiento histórico se retoma desde la ficción y actúa como metáfora de procesos sociales mucho más amplios y complejos. La metodología experimental de *El coraje del pueblo* queda entonces de lado para volver a un cine didáctico y fácilmente asimilable. Por ejemplo, y según describe Wood, en *El enemigo principal* aquel narrador que se empleaba en *Yawar Mallku* para explicar el filme a los indígenas durante las proyecciones, es directamente integrado al filme en sí. En *¡Fuera de aquí!* la estructura lineal del argumento y la poca sofisticación de las metáforas visuales (el director vuelve al tropo del ataúd infantil como metáfora del asesinato de la inocencia por parte del imperialismo estadounidense) plantean la posición política del filme en términos completamente esquemáticos. La metáfora anatómica, detecta Wood, se explota en exceso mediante la presencia de esterilizaciones forzadas, derramamiento de sangre y explotación de recursos naturales. (2017: 113) Más allá, el mismo autor se pregunta si la presencia de un narrador en *off*, quien de hecho es el propio Sanjinés, no convertiría esta obra en un mero *agitprop*. (2017: 116)

¹⁰⁴ Durante sus años de exilio Sanjinés recorrió buena parte del continente difundiendo sus películas entre campesinos, obreros y estudiantes.

5.4 Síntesis y clausura: *La nación clandestina*

A finales de la década de 1980, y de vuelta en Bolivia, Sanjinés se volcó en la producción del que probablemente sea su largometraje más reconocido: *La nación clandestina* (1989). El filme no solo representa un momento cúspide en su carrera en el ámbito formal, sino que además implica un giro en el posicionamiento ideológico del cineasta –para David Wood en este filme lo político se traslada a un segundo término dejando en primer plano las cuestiones étnico-identitarias. (2017: 134). Célebre por estar conformada como un solo plano secuencia, la película se caracteriza por sus tomas excesivamente largas y la transición de la cámara, dentro de un mismo plano, de cámara en mano hacia *dolly* o grúa. Lo anterior implica una renovación de principios por parte de Sanjinés, quien antes se había posicionado contra el poder centrípeto de la figura del autor dando enorme margen a la improvisación en materia de guión y movimiento de cámara. En esta ocasión, la figura y poder del director son centrales dada la estricta planeación del montaje y el control exhaustivo de la fotografía. *La nación clandestina* también implica una nueva aparición del protagonista individual en detrimento del colectivo, al tratarse fundamentalmente de un *road trip* psicológico aunque ciertamente cargado de implicaciones sociales.

La historia, ambientada en 1979 durante el golpe de estado de Alberto Natusch,¹⁰⁵ es la del indígena aymara Sebastián (no es descartable aquí una referencia a *Vuelve Sebastiana*) quien emprende un viaje a pie desde su casa en El Alto hasta Willkani, su localidad de origen. A lo largo del viaje, Sebastián va teniendo

¹⁰⁵ Uno de los muchos golpes de estado sufridos por el pueblo boliviano que, sin embargo, a menudo se considera como el más cruento y brutal. El general Alberto Natusch Busch sólo estuvo dieciséis días en el poder, que le bastaron para instaurar un verdadero régimen de terror en las calles. No obstante lo anterior, las masivas protestas del pueblo en toda Bolivia y la eventual dimisión de Natusch, hacen que ese período de solo un par de semanas sea considerado como una especie de gesta del pueblo boliviano contra el autoritarismo.

remembranzas de su pasado (que son también las del pasado de su pueblo) que lo confrontan con los fantasmas de su identidad. Al haber sido criado fuera del *ayllu* o comunidad indígena (su madre lo vendió cuando era niño una familia adinerada de La Paz), Sebastián es un sujeto a caballo entre los mundos rural-indígena y urbano-mestizo. El viaje supone así la negociación de esos mundos en una travesía que, por otra parte, cumple una función de redención comunitaria y espiritual: el protagonista, quien ha tenido un comportamiento al margen de los preceptos morales de su comunidad, ha decidido volver a Willkani después de ser expulsado por su mal comportamiento.¹⁰⁶ Su intención al volver al terruño es la de ejecutar el “Jacha tata danzante” un ritual arcaico –dentro de la diégesis se supone que ese rito ya no se practica en la comunidad, pero Sebastián lo conoce por sus recuerdos de infancia– en el que, en un momento de crisis (en este caso, el golpe de Natusch), un miembro de la comunidad danza hasta morir, ofreciendo su vida sacrificialmente por el bien de la comunidad. Como sostiene Jorge Ruffinelli, este motivo recuerda al cuento de José María Arguedas *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) ambientado en el contexto de los indígenas quechuas del Perú y en el que el protagonista también muere voluntariamente por su comunidad en una danza ritual. (2003: 200) La idea del sacrificio toma una relevancia de alcances mayores más allá del punto de vista etnográfico, puesto que en el plano de lo simbólico actúa como metáfora de la prevalencia de la colectividad sobre el individuo dentro de las estructuras sociales indígenas. La dialéctica histórico-temporal se ve tensada por el hecho de que, ante un momento de crisis nacional eminentemente moderna (como lo fue el golpe de estado de Natusch) el sacrificio del individuo indígena en pos del común se convierta en un recurso frente a la adversidad. Así, el enfrentamiento del protagonista indígena con sus condiciones adversas no pasa, como en el anterior cine de Sanjinés, por la confrontación o la acción política

¹⁰⁶ Sebastián es prepotente, viola y maltrata a su mujer, colabora con la “cooperación” estadounidense en sus acciones imperialistas, roba, etc.

directa, sino, en cambio, por el simbólico gesto de hallar refugio en la reivindicación étnica y las prácticas ancestrales de naturaleza religiosa.

Para David Wood, el personaje de Sebastián se erige entonces como la sinécdoque de la nación boliviana en la transición de los modelos económico-políticos orientados hacia el neoliberalismo. Al igual que Sebastián, la boliviana es una nación “traumada” por su situación de dominación colonial, imperialista y económica, una situación ante la que el filme establece la necesidad de refundar el proyecto nacional con base en los valores culturales de los pueblos indígenas:

El proceso de mestizaje que ha sufrido Sebastián es una “colonización del alma”. Es la violencia mental y simbólica que, según Fanon (1967:169), el colonialismo ejerce sobre los sujetos colonizados: ‘toma el pasado del pueblo oprimido, y lo distorsiona, los desfigura, lo destruye.’ (2017: 135)

En línea con esta cita de Fanon hecha por Wood, es destacable el hecho de que la mencionada “distorsión” del pasado del sujeto colonizado se resuelva en el filme mediante la ambigüedad con la que se manejan las dimensiones temporales: en efecto, los límites entre presente y pasado diegéticos no están claramente establecidos mediante el montaje, pues aunque algunos episodios se representan en lo que podría interpretarse como *flashbacks*, en realidad no son tales, puesto que no existe en ellos una vuelta explícita hacia el presente. Lo mismo ocurre con la estructura general del filme, que corresponde al de una narrativa circular en la que no queda claro si el viaje psicológico ocurre del pasado hacia el presente o viceversa. Lo anterior queda claramente establecido cuando, al finalizar los créditos iniciales del filme, aparece la consigna: “nuestro pasado vuelve en el presente, es el presente.” Así, Sanjinés adapta las maneras de la construcción espacio-temporal del medio cinematográfico a la supuesta concepción cíclica de la temporalidad indígena. Lo anterior no se constriñe al ámbito de lo puramente formal, puesto que también revela una posición ideológica dentro del indigenismo

en la que el pasado se erige como ideal de redención frente a las amenazas del presente y en la que, no obstante, el futuro se presenta como un tema permanentemente evadido o no resuelto. En la secuencia de la marcha funeraria de Sebastián la cámara realiza un *travelling* que finaliza con una toma del rostro del propio Sebastián entre la multitud, lo cual genera nuevamente aquella sensación de indefinición en que vida y muerte, pasado y futuro, individuo y entorno se ven como un *continuum*. Si en el cuento de Arguedas al morir el indígena su alma pervive y se traslada a un cóndor, en esta ocasión la muerte de Sebastián también es empleada en clave simbólica no como fin, sino como nuevo comienzo.

En síntesis, mediante *La nación clandestina* Jorge Sanjinés clausura un momento de la cinematografía indigenista, abiertamente combativa y militante, para dar pie a dramas centrados en las cuestiones culturales, étnicas y relativas a la identidad. La coincidencia entre la fecha de realización del filme y la caída del muro de Berlín, que marcó el fin de la Guerra Fría dando origen a un nuevo ordenamiento geopolítico mundial, resulta elocuente con respecto a las profundas transformaciones formales, temáticas e ideológicas del cine indigenista en línea con el clima político del momento.

La película además viene a cerrar una década en la que el género indigenista fue disminuyendo su presencia dentro de la cinematografía del continente. Salvo algunas excepciones como *Las banderas del amanecer* (1984), del propio Sanjinés, los filmes de "la India María" (de los que hablaremos más adelante) y, algunas adaptaciones de cuentos y novelas indigenistas en el Perú, como *Yawar Fiesta* (Luis Figueroa 1980-86) y *La agonía de Rasu Ñiti* (Augusto Tamayo 1985) no existen casos destacados de filmografía indigenista producida en este periodo. Una mención destacada merece *Gregorio* (grupo Chaski 1984) por ser un filme pionero en el abordaje de los dramas indígenas urbanos.

Paréntesis IV: indígenas urbanos. Gregorio y “la India María”

El grupo Chaski (en quechua, mensajero o corredor joven) se conformó en el Perú como un colectivo cinematográfico fundado en 1982 por María Barea, Fernando Barreto, Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi.¹⁰⁷ *Gregorio*, su primer largometraje de ficción, narra la historia de un niño indígena que se muda a Lima con su familia. El filme aborda por tanto la tensa transición del sujeto rural al sujeto urbano a través de las peripecias que Gregorio experimenta al llegar a la ciudad capital. A manera de establecimiento, los planos de la secuencia inicial muestran el paisaje andino, pero se alejan por completo del embeleso al mostrar el entorno rural de una forma violenta: las tomas cortas se suceden unas a otras con cortes abruptos que se acentúan mediante cortes sonoros, dando así la sensación de que cada cuadro fuera un golpe. El campo se presenta como un medio hostil para la supervivencia humana: sin agua corriente, luz eléctrica ni tierras suficientes para alimentar a la prole, la familia de Gregorio decide emigrar. La secuencia de la llegada a Lima es elocuente: encuadrado en medios planos, Gregorio avanza timoratamente hacia el mar, la imagen funde a negro y da paso a una toma abierta en la que el niño, entusiasmado, corre desnudo hacia el agua. La cámara lo sigue por detrás y entonces, mediante un corte abrupto, se pasa del cuadro del mar a otro de la entrada, mediante un túnel, a la gran ciudad. En esta nueva secuencia, filmada en *travelling*, la cámara se emplaza desde la mirada subjetiva de un pasajero –presumiblemente Gregorio– que viaja en automóvil, pues el túnel es un paso a desnivel para el tránsito vehicular y, por tanto, inaccesible para el peatón. Con esta operación el discurso cinematográfico solapa

¹⁰⁷ La conformación del colectivo resulta reveladora: Barea había trabajado como productora con Luis Figueroa, miembro fundador del cine club de Cuzco, y, posteriormente, con Jorge Sanjinés en *El enemigo principal*; Kaspar era originario de Suiza y había viajado al Perú para realizar un filme sobre la migración urbana, lo que probablemente explique la preocupación del grupo Chaski por esta temática. Por su parte, el uruguayo Alejandro Legaspi estaba exiliado en el Perú y había trabajado con los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino.

la idea del individuo sumergiéndose en la inefable enormidad del mar con la de su entrada en la gran ciudad.

En Lima, Gregorio y su familia experimentan todo tipo de dificultades, empezando por el hecho de que deben dejar de hablar en quechua para no ser discriminados o ridiculizados por su origen indígena. Cuando el padre de Gregorio se queda sin trabajo, el niño y su familia deben mudarse a "Villa el salvador", uno de los asentamientos irregulares en la periferia de la ciudad. Poco después el padre muere y Gregorio y su madre deben enfrentar la miseria en solitario. El chico, quien trabaja como limpiador de zapatos callejero, se integra a una especie de banda delincuencial infantil con la que conoce la degradación moral de la gran urbe (pornografía, robo, alcohol, drogas, etc.). Un aspecto crucial en la película es la aparición intercalada de supuestos fragmentos de entrevistas al protagonista, quien narra en primera persona sus recuerdos e impresiones de la vida en la ciudad. Se trata de medios planos frontales en los que el niño habla a la cámara aunque, ciertamente, nunca la encara del todo. Con este recursos se interrumpe el principio de ficción y se confiere al filme un tono de inmediatez documental.

Como hace notar Sophia McClennen, con quien coincidimos, la reiterada presencia de secuencias de "caminata" es otro de los aspectos más importantes de la película. (2008) A veces bajo la forma de planos generales en los que se le ve caminar en medio de la urbe o las zonas desérticas de las periferias de Lima, y a veces mediante medios planos de sus pies en movimiento, este tipo de tomas enfatizan no solo la idea central de la migración sino también el cambio en la subjetividad del personaje: si al principio las secuencias de caminata denuncian los largos y forzosos desplazamientos que Gregorio debe efectuar en una ciudad en la que a menudo se siente amedrentado o perdido, en las secuencias finales la caminata adquiere la forma de un paseo, lo que implica la paulatina integración del niño al medio urbano. En la misma sintonía, McClennen detecta que en la última secuencia de entrevista las palabras finales del niño son "a veces tengo

ganas...” lo cual refleja que el chico no solo ha aprendido a vivir en la ciudad sino también a expresar sus deseos. En este sentido una escena que encontramos importantísima es aquella en la que Gregorio, en medio del ambiente navideño de la gran ciudad, se para frente a un escaparate de juguetes al que mira sonriendo: el consumo y el deseo se posicionan por tanto como dos gestos definitorios y complementarios del *ethos* urbano.

La incursión de *Gregorio* en la esfera pública peruana no fue menor. De acuerdo con McClennen, para 1990 *Gregorio* había alcanzado más de un millón de espectadores en el Perú solo en salas de cine, pues siete y medio millones de espectadores la habían visto en televisión. Lo anterior resulta elocuente si consideramos que, según datos proporcionados por la misma autora, en aquel entonces el 99.5 por ciento de todas las películas que se proyectaban en el Perú eran extranjeras. (2008) El filme refleja por tanto un cambio en el imaginario colectivo con respecto a los indígenas (el indígena urbano y su incorporación a las clases marginales) y también acusa un cambio en la mecánica de la distribución y consumo del cine al ser la televisión la plataforma más poderosa para la difusión cinematográfica. Esta transformación del imaginario de lo indígena ha sido lenta e inconstante, pero sin duda el cine ha jugado en ella un papel de enorme alcance.

En este talante, un caso único y por demás especial, que no queremos dejar de mencionar, ocurrió en México durante la década de 1970. En plena crisis de la cinematografía nacional, el país vio el fenómeno de “la india María”, un personaje de ficción creado por la actriz de comedia María Elena Velasco (1940-2015) que sintetizaba de manera caricaturesca un fenómeno social sin precedentes hasta el momento: la presencia en la ciudad de México de mujeres inmigrantes indígenas de entre dieciséis y treinta cinco años que preservaban sus idioma y vestimentas tradicionales. Se sostenían económicamente mediante la venta de fruta, semillas o dulces en las aceras; provenían de distintos lugares de la provincia y pertenecían principalmente a la etnia mazahua (aunque también había otomíes y nahuas);

carecían de escolaridad y apenas hablaban castellano. A estas mujeres se las denominó en el habla popular como “Juanas” o “Marías.”¹⁰⁸ (Arizpe 1975: 23)

Las primeras apariciones de “la india María” tuvieron lugar en la televisión, donde Velasco realizó *sketches* de aquel personaje con gran éxito. Se trataba de situaciones cómicas en las que la indígena mazahua “María Nicolasa” enfrentaba con ingenio y picardía los desafíos que suponía su condición de mujer, migrante y e indígena en medio del contexto urbano. Además de su vestimenta, el personaje ganó notoriedad debido a su manera de hablar, pues Velasco supo imitar el acento de los indígenas del centro de México e incorporó los arcaísmos y construcciones gramaticales por ellos usados –por ejemplo, dicen “asted” en vez de “usted”, “quere” en vez de “quiere”, “vide” en vez de “vi” y aún emplean la locución “su merced” como apelativo. Esto último en realidad no es ninguna novedad, pues, como se ha mencionado, era un recurso frecuente en el cine mexicano desde la década de 1940. Lo realmente innovador fue el tono socarrón que Velasco imprimió a su parodia y que la posicionaba en el extremo opuesto del hablar afectado con el que actores como Pedro Armendáriz, Dolores del Río y Pedro Infante representaban a los indígenas.

La incursión del personaje en el cine tuvo lugar con *Tonta tonta, pero no tanto* (Fernando Cortés 1972) un largometraje a color de pobres cualidades técnicas y escaso valor estético (en realidad las películas de “la india María” siempre fueron producciones de serie B) que, sin embargo, introdujo una serie de variaciones en

¹⁰⁸ Lo especial del caso de las “Marías” no tiene que ver tanto con la inmigración de indígenas a la ciudad, fenómeno rastreable desde, al menos, la década de 1950, sino con el hecho de que estas mujeres preservaran sus rasgos étnicos (vestimenta e idioma) en contracorriente a la tendencia de los migrantes indígenas a “aculturarse”. El estudio antropológico de Lourdes Arizpe demostró que aquel gesto reforzaba el sentido de identidad y generaba cohesión de grupo, aspectos ambos que eran auténticos bastiones para aquellas mujeres frente a la hostilidad de la gran ciudad. Es pertinente resaltar que la inmigración indígena a las ciudades tuvo como primeros protagonistas a indígenas varones, que se desempeñaban principalmente como albañiles y que rápidamente occidentalizaban sus atuendos y cambiaban su registro de habla hacia el castellano. Es por esto que el caso de las Marías fue tan particular al revelar nuevos modelos y mecanismos de la inmigración indígena en la ciudad.

el canon de la representación de lo indígena. El filme cuenta la historia de María Nicolasa Cruz, una indígena mazahua y analfabeta que emigra desde el ficticio pueblo de “San José de los burros” hacia la ciudad de México para trabajar como empleada doméstica.¹⁰⁹ A lo largo del filme María enfrenta una serie de infortunios a causa de su ingenuidad e ignorancia. Aunque a menudo es humillada o segregada por su condición indígena, María es caracterizada como una mujer alegre que enfrenta las vicisitudes con gran ingenio y acometividad. Es también noble y honesta y su integridad se mantiene impoluta a pesar de que en repetidas ocasiones se le inculpa, confunde o involucra en actos delictivos. Representativa de los indígenas mexicanos, María es una persona sencilla y pobre, pero encuentra la felicidad en lo poco que posee. En resumen, se inscribe a la perfección dentro del género de la picaresca con la singular característica de ser un personaje en el que se sintetizan lo pícaro y lo étnico de manera única.

Dado su éxito arrollador, a aquel primer filme siguieron otras trece producciones realizadas, a veces a razón de una y hasta dos por año, durante las dos siguientes décadas.¹¹⁰ En sus películas el personaje siempre es el mismo (María Nicolasa Cruz), aunque en diferentes ambientes y situaciones. A través de sus filmes, el personaje de “la India María” introdujo de manera temprana todo un repertorio de temáticas y enfoques nunca vistos en el cine indigenista: migración ilegal a Estados Unidos, abuso y segregación de las empleadas domésticas, interacción de indígenas con antropólogos y turistas son solo algunos de ellos. Se trataba de temáticas de actualidad concernientes a aquellos grupos étnicos que, mediante la trama, eran llevados a situaciones absurdas e inverosímiles, por lo que no representaban una confrontación directa frente a las estructuras de poder.

¹⁰⁹ Su vestimenta se asemejaba mucho a la mazahua, pero las versiones sobre su etnia de origen variaron en las diferentes películas que realizó.

¹¹⁰ Su actividad cinematográfica estuvo en paralelo con sus apariciones en televisión, especialmente en el programa “Siempre en Domingo” en el que solía realizar un *sketch* cada fin de semana.

Con el paso del tiempo “la India María” se incorporó al repertorio de personajes del imaginario colectivo mexicano de manera profunda.¹¹¹ La dimensión de su incursión en la esfera pública a menudo ha sido disminuida por la academia por la combinación de una serie de circunstancias: la poca calidad cinematográfica de sus filmes, el bajo escalafón que ocupa el género de la comedia dentro de las artes y, principalmente, la crítica de quienes han considerado que el personaje presenta una visión caricaturesca y ridícula del indígena del centro de México, que ha propiciado la entronización de un nuevo estereotipo de aquel como un ser ladino y, peor, que ha promovido o justificado la burla hacia los indígenas.¹¹² No obstante y, como bien observa Arizpe, en su momento el personaje de “la India María” fue revolucionario:

Por medio de su papel ha logrado que la gente se sienta identificada con los problemas y tribulaciones de las “Marías.” Por primera vez se ha trocado el personaje acartonado del indio pintoresco por el retrato de un indígena con problemas que reflejan su calidad humana. Y este cambio de valores, esta aceptación, parcial, si se quiere, de la mujer indígena es ya una modificación de la mentalidad urbana mexicana. Basta con recordar cómo hace solo diez años la muchacha indígena que venía a la capital cambiaba su vestido inmediatamente y se avergonzaba de su idioma nativo. (1975: 25)

Más aún, el estudio antropológico de Arizpe concluye que:

Muchas de las “Marías” entrevistadas se identifican plenamente con ella y, sobre todo, las llena de satisfacción el que su forma de vida y personalidad cultural se exhiban en películas y en televisión y que sean tan populares. (1975: 25)

¹¹¹ Más allá, y según consigna Rohrer (2017) el éxito del personaje se extendió poderosamente por América Latina y la comunidad chicana en Estados Unidos.

¹¹² En su reciente libro *La India María: Mexploitation and the Films of María Elena Velasco*, Seraina Rohrer dedica un capítulo a este debate: “Hated by critics. Loved by people”.

A lo largo de su trayectoria artística, María Elena Velasco incursionó paulatinamente como guionista, directora y productora de sus filmes, convirtiéndose así en uno de los personajes más poderosos del medio cinematográfico y televisivo en América Latina, un caso inusual en el contexto al tratarse de una mujer y que solo recientemente ha sido reivindicado por la crítica e historiografía feministas. No obstante, y desde otro punto de vista, el personaje de “la India María” bien podría entrar en la categoría de lo que Kathleen Rowe ha denominado como “unruly woman”, mujeres o prototipos femeninos que, especialmente desde géneros considerados como menores, como la comedia, transgreden los valores patriarcales. Tal y como sostiene Rowe “the parodic excess of the unruly woman and the comedic conventions surrounding her provide a space to ‘act out’ the ‘dilemmas of femininity.’” (1995: 11) El poder corrosivo de la comedia, y sus alcances políticos y sociales, no han de subestimarse en el caso de “la India María”: en su película *La presidenta municipal* (Fernando Cortés 1975), en la que el personaje de María Nicolasa se convierte accidentalmente en alcaldesa de su pueblo, la crítica a la clase política mexicana es contundente, tocando temas como la corrupción, el proselitismo y el tráfico de influencias en un momento en el que ese tipo de denuncias eran poco toleradas en México en virtud de su régimen presidencialista y de “partido único”. No fue la única ocasión en la que Velasco comentó con agudeza asuntos políticos: durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982), y en una de sus apariciones semanales en televisión, la actriz aludió a los excesos y la vida lujosa que llevaban el presidente y su familia y, en consecuencia, fue vetada de la empresa *Televisa*, a la sazón, monopolio televisivo en México de marcada orientación oficialista. (“La historia detrás del mito” 2012)

Coda

En la década de 1980 y como producto del movimiento revisionista del indigenismo y otras sinergias de las que hemos hablado en el capítulo primero, comenzaron a surgir en distintos países del continente organizaciones encaminadas a favorecer la incorporación de los indígenas en la producción audiovisual, que a la larga han resultado en interesantes propuestas de organización social y realización. En el caso de Bolivia, y en general en la zona andina, la influencia del cine y pensamiento de Jorge Sanjinés fue fundamental para la creación de organismos como la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) fundada en 1986 y el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), fundado en 1989 por el hijo del cineasta, Iván Sanjinés. En Ecuador, el componente de comunicación comunitaria de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) es una plataforma clave para el fomento y la promoción de materiales audiovisuales hechos por indígenas. (Schiwy 2009: 1-32)

En México, el Instituto Nacional Indigenista impulsó la creación de talleres de cine y video en distintas localidades, lo que a la larga derivó en un consolidado movimiento de cine y video indígena que en 1992 cristalizó con la creación de la Organización Mexicana de Videastas Indígenas (OMVIAC). La plataforma, en colaboración con las comunidades indígenas, distintas entidades estatales, apoyos internacionales y de organizaciones no gubernamentales, ha derivado en un prolífico movimiento a nivel nacional en materia de producción audiovisual. Por mencionar solo algunos ejemplos, en 1994 se fundó en la ciudad de Oaxaca el Centro de Video Indígena; en 1999, también en Oaxaca, vio la luz la iniciativa independiente Ojo de Agua Comunicación, y en 1998 la fundación en el estado de Chiapas del proyecto binacional (México-Estados Unidos) Promedios de Comunicación Comunitaria ha beneficiado a iniciativas como el Proyecto de Videastas Indígenas de la Frontera Sur. (Córdova y Zamorano 2004)

A lo largo de sus más de treinta años de existencia, todas estas iniciativas, además de favorecer la producción audiovisual de los pueblos indígenas, han creado circuitos de distribución, plataformas de debate y celebrado festivales de cine. En su seno se han producido documentales, cortometrajes de ficción, noticieros, programas educativos y algún largometraje de ficción. Aunque la producción y las repercusiones de estas iniciativas escapan a los alcances y objetivos de esta tesis, su existencia es un hecho que no podemos dejar de mencionar y que constituye un aspecto complementario de gran relevancia para esta investigación.

En el ámbito de la producción industrial, desde mediados de la década de 1980 los tres mayores productores de cine en América Latina (Argentina, Brasil y México) realizaron recortes dramáticos en las subvenciones estatales para el cine – en el caso de Brasil, la empresa estatal *Embrafilme* desapareció en 1990– dando pie a una crisis profunda en la cinematografía de la región. Esta situación llevaba a Néstor García Canclini a cuestionar la supervivencia del cine en su célebre ensayo “¿Habrá cine latinoamericano en el siglo XXI?” (1997: 246-58)

En este contexto y en concordancia con la conmemoración en 1992 del quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América, el género histórico vivió un nuevo “auge”. *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, México, 1991), *Jericó* (Luis Alberto Lamata, Venezuela, 1991) y *La otra conquista* (Salvador Carrasco, México, 1998) son algunos ejemplos de aquel ímpetu revisionista que, tras cinco siglos, buscaba, una vez más, hacer una lectura de la convulsa historia de la región.¹¹³

¹¹⁴Tal vez dentro de esta misma inquietud podemos situar *Retorno a Aztlan* (Juan Mora Cattlet, México, 1990), una producción única en su tipo, ambientada en el

¹¹³ Referimos en exclusiva a producciones latinoamericanas, pero probablemente la gran producción *1492: The Conquest of Paradise* (Ridley Scott, Gran Bretaña-Francia, 1992) sea la gran película de la conquista dados su impacto y difusión mundial.

¹¹⁴ Sobre el cine histórico de la conquista puede verse Luisela Alvarý, “Desafíos a la historia: el otro cine.” (2004: 97-139).

periodo de esplendor de la antigua civilización azteca durante el gobierno del emperador Moctezuma. Fue la primera película hablada en un idioma indígena (náhuatl) que se produjo en México. En cada una ellas, desde luego, la construcción de “lo indígena” ameritaría un estudio detallado que escapa a las posibilidades y alcances de este estudio.

Contra todo pronóstico y después de la deprimida década de 1990 el cine latinoamericano, o eso que podríamos llamar cine latinoamericano, ha renacido de las cenizas. La creación en 1998 de la plataforma de cooperación Ibermedia ha sido fundamental para esta renovación, pues se trata de un programa vasto de coproducción fílmica, con mayor inversión pública que otras áreas de la cultura. Ni la plástica, ni la literatura, ni la radio, han contado a escala regional con un programa tan estructurado y que, además, de los países de América Latina,¹¹⁵ logre involucrar a antiguas metrópolis coloniales como España y Portugal (Italia se unió con posterioridad) expandiendo así las redes de interacción en una escala transatlántica. Tal y como expone García Canclini, el aumento en la coproducción ha sido dramático: en los quince años anteriores a la creación de Ibermedia, de 1982 a 1998, sólo se coprodujeron cincuenta y nueve películas entre España y América latina, en tanto que en los siete años posteriores a la creación de Ibermedia la cifra ascendió a ciento sesenta y cuatro filmes. (Canclini, 2010) Como plataforma, Ibermedia no sólo se enfoca en el área de producción, sino también en la formación de talentos y distribución de contenidos. Como consecuencia de los acelerados cambios tecnológicos, y de estos nuevos modelos de producción, financiación y distribución se han incorporado a la cinematografía de la región países con poca tradición de producción fílmica como Guatemala, un caso

¹¹⁵ Suscriben el acuerdo Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

excepcional de un país con una prolífica reemergencia cultural tras más de tres décadas de guerra civil.¹¹⁶

Aunque es cierto que Ibermedia supone la cristalización del, tan anhelado, “espacio audiovisual latinoamericano” (Canclini, 2010) habría también que sospechar los posibles riesgos de centralización y homogeneización que esta plataforma supone. A veinte años de su creación este balance resulta de gran pertinencia para los estudios cinematográficos de la región. De momento, el recorrido por el cine indigenista hasta la década de 1990 deja claro que existen numerosas continuidades, tanto temáticas como formales, entre los distintos episodios y filmes del continente dentro del género. La visión trasnacional ha permitido establecer una lectura de conjunto en la cual los distintos procesos de esplendor y agotamiento de modelos de producción, creadores individuales y paradigmas ideológicos se han hecho evidentes.

En el capítulo siguiente intentaremos debatir en términos generales algunos de los aspectos más recurrentes del cine indigenista a la luz de la teoría y crítica cultural contemporáneas y tocando asuntos que se hallan en la base misma del indigenismo artístico tales como los mecanismos de la representación, la configuración de la identidad y las elaboraciones de la subjetividad. Tenemos como objetivo establecer un diálogo entre el cine indigenista del siglo XX y la producción contemporánea (que luego analizaremos detalladamente en el anexo) así como, en general, con toda una tradición indigenista en el continente que a lo largo del siglo XX abarcó la plástica, música, artes escénicas, literatura, artes aplicadas y arquitectura.

¹¹⁶ Cuatro de las ocho películas que conforman la filmografía de esta tesis, paradójicamente ninguna de ellas guatemalteca, contaron con financiación de este programa para su producción.

Capítulo 3. Representación, alteridad y subjetividad: el cine indigenista en redefinición

Consideraciones

Aunque siempre vinculadas y a menudo complementarias, las historias, métodos y enfoques de las diferentes expresiones indigenistas (antropología, filosofía, política, educación, medicina, etc.) constituyen diferentes corpus ideológicos y epistémicos que ameritan ser estudiados separadamente, no solo en apego a la pertenencia a sus respectivas tradiciones disciplinares, sino también, y sobre todo, en virtud de las variaciones de pensamiento, interpretación y campo de acción que existen entre ellas. En un intento por escindir la producción cultural indigenista del indigenismo político Mirko Lauer ha denominado a la primera como “indigenismo-2”. (1997: 12)

En efecto, a lo largo de la historia lo indígena siempre ha sido una realidad que desborda los imaginarios posibles y los presupuestos epistemológicos, estéticos e ideológicos dominantes, creando lo que Mariana Botey denomina “zonas de disturbio” y dando pie a prácticas y políticas culturales “que se forman y se regeneran como contrahistorias o contradiscursos.” (2014: 36) Si entendemos al cine como un arte total, que involucra la dimensión visual junto con elementos de la música y la literatura, así como, en su estado actual, con citas históricas del cine mismo, resulta evidente que los movimientos indigenistas en aquellas artes se erigen como claros ascendentes sobre la producción cinematográfica que aquí analizamos. Nuestro objetivo en este capítulo no es trazar una genealogía de las influencias formales o estructurales de las distintas expresiones indigenistas en la filmografía estudiada, ni, mucho menos, esbozar un relato del indigenismo en las artes; sin embargo, un somero análisis de los fundamentos teóricos, ideológicos y epistemológicos que subyacen al indigenismo cultural moderno se impone como

labor fundamental para debatir algunos de los ideologemas recurrentes que atraviesan histórica, temática y formalmente a todas las artes indigenistas con independencia de su naturaleza, arraigo histórico o lugar de producción. Entendemos el concepto de ideologema tal como lo emplean Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, quienes, retomando a Mijail Bajtín, sostienen que los acontecimientos y experiencias se convierten en argumento, trama, tema o motivo artístico solo después de haber sido vislumbrados a través de un determinado marco ideológico: es imposible que una realidad “en bruto”, que no haya pasado por algún tamiz ideológico, forme parte de un contenido artístico. Ese motivo en el texto artístico es el ideologema: “elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro.” (1983: 35) Así, prosiguen los autores, el ideologema articula ciertos contenidos y posibilita su circulación, comunicación y manifestación discursiva en la producción simbólica: “[i]ncluido en el texto como contenido, conserva su carácter social (en su especificación ética, filosófica, política, religiosa, etc.) incorporando, al mismo tiempo, una función estructural textual . . .” (1983: 35)

En su célebre estudio sobre el indigenismo en México, publicado por vez primera en 1950, el filósofo Luis Villoro refiere a lo indígena como “la alteridad más radical.” (2017: 103) . Si partimos de los análisis de autores como Tzvetan Todorov (1983), Enrique Dussel (1992), Serge Gruzinski (2012) y Walter Mignolo (2009), quienes coinciden en que 1492 es la fecha que marca el inicio de la modernidad propiamente tal, debemos entender que el indigenismo constituye un hecho moderno por excelencia. Para Aníbal Quijano, por otra parte, la colonialidad se funda en la “imposición de una clasificación racial/étnica de la población mundial.” (2000: 342) En efecto, la condición de posibilidad del indigenismo ha sido la constante lucha por la clasificación de la población (en términos teológicos, biológicos, epistemológicos, ideológicos, políticos y simbólicos) en un continente que era ya ricamente diverso antes de la colonización europea y que después de ella no ha hecho sino acrecentar su gama de diferencias: además de la población

aborigen de cada región, la configuración poblacional y cultural del continente durante la colonia tuvo como componentes a distintos grupos humanos así como a las combinatorias, mezclas y contaminaciones entre ellos. De esta manera, al panorama americano precolombino se unieron europeos (diversos también en su origen, pues a América llegaron procedentes de distintos enclaves europeos y muchos de los conquistadores españoles fueron judíos y musulmanes conversos), la población afrodescendiente (igualmente diversa, puesto que se componía por individuos provenientes de diferentes regiones y culturas del África) y asiática (principalmente proveniente de las Filipinas y la actual China). Esta inercia a la multiplicidad étnica no ha cambiado y, especialmente durante el siglo XX, distintos países del continente se han visto reconfigurados en su demografía por el nuevo arribo de grupos humanos provenientes de Europa y Asia (los casos de inmigración italiana en Argentina y japonesa en el Perú y Brasil son solo algunos de los ejemplos más elocuentes).

El indigenismo radica por tanto en la necesidad de la diferenciación. Para el discurso indigenista es necesario que existan al menos dos entidades claramente diferenciadas: indígenas y no indígenas. Lo anterior ha llevado a que el indigenismo históricamente haya definido negativamente (frente a otro) a sus actores y sujetos de estudio. Antonio Cornejo Polar ha asegurado que la primera "condición de existencia" del indigenismo es la: "diferenciación real entre el universo indígena y el universo desde el cual el indigenismo es producido, al mismo tiempo que una conciencia especialmente aguda de esa diferenciación." (1980: 25) Entendemos por tanto que históricamente el indigenismo se inscribe en la inquietud/necesidad por parte de los no indígenas de controlar, explicar y asumir la alteridad representada y esto lo ha convertido históricamente en una ideología de no indígenas. Roger Bartra aseguraba en 1974 que "todas las posiciones dentro de la ideología indigenista parten del postulado siguiente: el indígena constituye una categoría social diferente al resto de la

población (sea por su 'inferioridad racial', por el 'clima', por su 'cultura', por las formas de 'dominación', etcétera). (472-473)

Para los estudios de la imagen y la representación, al igual que en muchas otras áreas, el esquematismo que separa al representado/indígena del que representa/no indígena, identificando al primero con un rol enteramente pasivo/dominado y al segundo con la voz activa/dominante, resulta insuficiente para dar cuenta de toda una historia de complejas luchas y negociaciones, reales y simbólicas, entre ambos extremos.¹¹⁷ ¹¹⁸ Desde la ideología del mestizaje y el paradigma del sincretismo hasta la más reciente teoría poscolonial y de la subalternidad, las lecturas en clave hegeliana (de la síntesis)¹¹⁹ han enfatizado las productivas ventajas del alejamiento de aquellas polarizaciones esencialistas. Fernando Ortiz (1940), Néstor García Canclini (1989) y Homi Bhabha (1994), por mencionar solo algunos de los más conocidos ejemplos, han propuesto conceptos como "transculturación", "hibridez" y "tercer espacio" para dar cuenta de la producción cultural elaborada en contextos coloniales y poscoloniales. Por otra parte, mediante el concepto de "estratificación de los márgenes" Nelly Richard (1989) ha descrito con elocuencia la complejidad de los contextos de colonialismo en los que siempre hay un grupo dominante dentro del conjunto de los dominados y un grupo dominado dentro del conjunto de los dominantes. En otra línea, Mariana Botey propone desviar el énfasis del régimen de la *representación* hacia el de la *manifestación* para rastrear lo que ella denomina como "espectros" de lo indígena en la producción cultural. (2014: 39) En cualquier caso, la labor de la crítica cultural

¹¹⁷ Serge Gruzinski (1991) habla de el proceso de colonización de México en términos de una "colonización de lo imaginario" y "guerra de imágenes".

¹¹⁸ Por poner solo un ejemplo, Christian Duverger ha descrito cómo en el siglo XVI los nobles aztecas impedían que los frailes se llevaran a sus hijos a sus escuelas haciendo pasar a los hijos de la servidumbre como si fueran los suyos. Gracias a esa operación de sustitución de niños los primeros alumnos de las escuelas católicas fueron hijos de indígenas plebeyos, aprendieron el castellano y el latín y terminaron por ser los alcaldes y gobernadores de sus antiguos señores. (1993: 103)

¹¹⁹ Entendiendo la síntesis no como conciliación de tesis opuestas, sino como consecuencia lógica de un proceso dialéctico.

de cara al indigenismo se impone como la de escudriñar la producción simbólica cuestionándole su intervención en los procesos sociales de formación de la subjetividad y de administración de los marcadores sociales de diferenciación (idioma, fenotipo, raza, y aspectos étnicos) en relación con los mecanismos del poder y el deseo.

En el caso concreto del indigenismo cultural del siglo XX, este ha de entenderse a la luz de las empresas decimonónicas de redefinición de las identidades nacionales que siguieron a los procesos de independencia de España. Tal y como relatan Elizabeth Kuon y compañía, hacia finales del siglo XIX la tendencia hacia la imagería indígena, aún desde el prevaleciente academicismo francés, fue la seña de identidad de distintos países latinoamericanos en las exposiciones universales. De acuerdo con estos autores, el Pabellón neoincaico del Perú en la Exposición de París de 1878 y los respectivos pabellones de Ecuador y México en la Exposición de 1889 señalaron hitos pioneros de la arquitectura neoprehispánica y, aún cuando no todos fueron hechos por americanos ("el pabellón ecuatoriano fue proyectado y construido por los franceses Chedanne y Paquin e intentaba reproducir lo que ellos entendían por un templo solar incaico"), su existencia revelaba ya el inicio de una tendencia que en adelante sería incontenible. (2008: 328)

Por otra parte, es menester mencionar que, opuestos al hispanismo y las aspiraciones europeizantes, los primeros brotes de indigenismo en los países latinoamericanos en el siglo XX tuvieron lugar en clave nacionalista dada su búsqueda por cimentar los nuevos valores nacionales en el pasado prehispánico; es decir, aquel indigenismo no buscaba escindir a los pueblos originarios de los proyectos nacionales modernos, sino fortalecer a estos últimos mediante la reivindicación del componente indígena que había sido generalmente ignorado por las repúblicas liberales durante el siglo XIX.

Kuon y compañía (2008) han descrito con exhaustividad la productiva red de contactos y sinergias culturales en la ruta que durante décadas conectó la ciudad peruana de Cuzco con Buenos Aires, pasando por algunos enclaves fundamentales en Bolivia; así, la idea de un indigenismo Cuzco-boliviano no resultaría aventurada. Lauer (1997) y Cornejo (1980) ubican el surgimiento del indigenismo cultural en el Perú hacia la década de 1920, vinculado principalmente a las figuras del pintor José Sabogal (su exposición fundacional *Impresiones del Cosco* en 1919 marcaría un parteaguas frente la tradición academicista limeña) y el escritor Enrique López Albújar con su libro *Cuentos andinos* publicado en 1920. Unos años antes el boliviano Cecilio Guzmán había pintado su célebre lienzo *El Yatiri* (1918), considerado el inicio de la mirada nacionalista-indigenista en el arte boliviano y solo un año más tarde Alcides Arguedas publicó *Raza de bronce* (1919), una novela emblemática que ya presenta elementos del indigenismo literario que vería su auge en la década siguiente.

Un contexto muy diferente se vivía en México, pues el país atravesaba un momento de redefinición tras su proceso revolucionario. En 1921 el ideólogo José Vasconcelos promovió un viaje iniciático para los artistas Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Diego Rivera (recientemente regresados de Europa) por el interior de la geografía mexicana con la finalidad de que se “dejaran influir” por el arte indígena y pudieran crear así un arte didáctico y nacionalista para el pueblo de México. La concepción del “arte popular” como opuesto al “arte culto” o “académico” fue la ideología de base de un proyecto educativo y cultural que buscaba establecer un puente entre los parámetros vanguardistas de la época y el repertorio visual autóctono local, de fuerte raigambre indígena. Ese mismo año se inauguró la emblemática *Exposición Nacional de Artes Populares* y el pintor Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, publicó el libro *Las artes populares en México*, dando así inicio a la promoción del arte popular desde el Estado, que tendría su máxima

expresión en el proyecto muralista y que impactaría profundamente a la plástica latinoamericana. (Kuon et al. 2008: 333; López Rodríguez 2016: 157)

Llegados a este punto es necesario mencionar que la gran mayoría de los artistas involucrados en el indigenismo cultural latinoamericano pertenecían a las oligarquías criollas de sus respectivos países y se habían formado, o al menos habían participado, en los escenarios de las vanguardias europeas que orbitaban, principalmente, en torno a París. Con su fascinación por lo exótico las vanguardias dieron a estos artistas la coartada perfecta para “rescatar” y poner en valor todo lo que sus países de origen tenían de intrínsecamente exóticos frente a Europa (fundamentalmente sus culturas indígenas y los recursos naturales). Esta operación de “rescate” tuvo que pasar forzosamente por la interpretación y representación de aquellos elementos en clave moderna, dirigida por igual a los públicos locales y cosmopolitas que ensanchaban las redes de contactos intelectuales de aquellos personajes. No se trató, sin embargo, de una simple traslación de la vanguardia europea y sus principios plásticos e ideológicos hacia las temáticas y el contexto americanos. Antes bien, estamos ante la emergencia de una vanguardia *otra* con su propio lenguaje, inquietudes y agenda política. Por poner solo un ejemplo, cuando habla sobre Adolfo Best Maugard y su método de dibujo, creado con base en la iconografía de las ruinas arqueológicas prehispánicas, Olivier Debrouse concluye que el método propone “un auténtico expresionismo, no una imitación local de formas de vanguardia . . .” (1983: 30)

1. Ideologemas

1.1 Naturaleza, paisaje, tierra

La naturaleza surge así como el primer ideologema en el arte indigenista: la identificación del indígena como un ser telúrico inextricablemente relacionado

con la tierra y la dimensión de lo natural y lo primitivo.¹²⁰ De acuerdo con Mirko Lauer, mientras el indigenismo político vinculó la idea de lo indígena con la tierra, reduciéndolo así a una categoría histórico-económica de producción que se traducía en lucha agraria, los “indigenistas-2” asociaron lo indígena con lo autóctono: “no es, aunque lo parezca, una categoría de relación concreta con la cultura sino, en el mejor de los casos, con la geografía.” (1997: 14) Tal y como continúa Lauer, en el primer tercio del siglo XX latinoamericano la inquietud vanguardista por lo exótico se vio fortalecida, e ideológicamente potenciada, por la experiencia del populismo soviético orientado a “colocar lo rural y lo autóctono en planos destacados de las alianzas sociales y políticas dominantes.” (1997: 23) Así y como bien sintetiza José Joaquín Brunner:

El ciclo de oposiciones tradicionales entre la naturaleza y la historia, donde aquella es la madre que acoge y fertiliza y ésta la ley del padre que consagra sus dominaciones, se cerrará en América Latina con el advenimiento de los temas de la modernidad. (1994: 60)

De acuerdo con este autor, el papel de la naturaleza para la cultura moderna en América Latina opera de acuerdo a los principios de lo que él ha denominado el fenómeno del “macondismo” –en clara alusión al impacto de Gabriel García Márquez como escritor emblemático latinoamericano y la identificación del continente con el realismo mágico– o la tendencia a entender la realidad de

¹²⁰ Esta vinculación entre lo indígena y la naturaleza existe al menos desde la ilustración. En sus estudios sobre los indios americanos de 1768 Cornelius de Pauw, a la sazón considerado el mayor especialista en América pese a nunca haber visitado el continente, justificaba la supuesta inferioridad intelectual de los indígenas por el clima en que habitaban. Roger Bartra ha descrito cómo los mitos en torno a la alteridad, representada bajo sus distintas formas (lo bárbaro, salvaje, agreste...) ha estado presente siempre en la cultura europea (tanto de manera interna como externa), operando como una estructura para revisar a la propia cultura que lo enuncia más que como un intento por explicar al otro. Aunque, desde luego, el recurso también se ha empleado como herramienta de dominio cultural. (2001: 88-96) Sin embargo, y aunque coincidimos con Bartra, aquí tratamos de entender qué es lo específico y singular del mito de lo “natural” en torno a la alteridad en el caso latinoamericano y en el contexto de la modernidad.

América Latina a través de sus producciones culturales bajo la creencia de que aquellas son constitutivas de la realidad latinoamericana o, en sus palabras, “que la ‘producen’ como texto”. (1994:63) Desde la óptica del “macondismo”, prosigue el autor:

. . . [se] prolonga y repropone el predominio tradicional de la naturaleza sobre la cultura, pero ahora de maneras más complejas. A la manera, en efecto, de ciertos mitos donde la naturaleza acompaña y transforma la cultura, en tanto que ésta se ve completada y vivificada por los movimientos de una naturaleza que actúa a través de signos y portentos. Es decir, Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico-real, de América Latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón y por la cartografía política, comercial y científica de los modernos. (1994: 63)

En este sentido, y bajo el supuesto de que indígena y naturaleza constituyen un *continuum* imposible de disociar, la cultura moderna ha establecido un determinismo natural en la caracterología del indígena identificándolo con las cualidades atribuidas al ámbito de lo natural. El indio se muestra así como sabio, trascendente y holístico pero también como impredecible, primitivo y violento; además, y esto es importante, es visto como un ente al que la modernidad puede y debe modificar/dominar en aras del progreso.

En el capítulo segundo hemos demostrado ampliamente cómo este tipo de operaciones de identificación entre indígena y naturaleza han tenido lugar en el cine indigenista a lo largo del siglo XX. A reserva de que cada filme constituye un caso particular y es analizado detalladamente, según se verá en el anexo, consideramos que en general el paradigma de lo natural no ha sido superado en el cine indigenista contemporáneo, aunque ciertamente se han modificado los términos de su planteamiento. Por mencionar un par de ejemplos elocuentes, en películas como *La teta asustada* y *Cochochi* no se niega la dimensión de un

profundo vínculo entre los indígenas y la naturaleza y, sin embargo, tal vínculo no constriñe a los personajes a enclaves geográficos concretos, posiciones sociales fijas, ni, mucho menos, limita su capacidad de acción y albedrío. En *La teta...* el telurismo que impulsa al personaje protagonista a usar una patata como una suerte de calzón de castidad interno es superado por la protagonista mediante la negociación de su subjetividad rural y urbana –así como la elaboración de la memoria y el trauma– y, sin embargo, se resuelve mediante una nueva iconografía telúrica: al final la papa sembrada en una maceta ha dado una flor que la protagonista huele gustosamente. En *Cochochi* un *tour de force* fotográfico consigue transmitir la enormidad de la Sierra Tarahumara como contexto para la trama, cuyo conflicto está completamente dado en función de la geografía, sin caer en el embeleso o preciosismo.

Es en virtud de la identificación moderna entre lo indígena y lo natural que ambas entidades han sido históricamente interpretadas como misteriosas e indescifrables por el arte moderno. Como apunta Lauer, para el intelectual, principalmente urbanita, lo indígena y la naturaleza eran un mismo polo remoto y fascinante que ansiaban explorar, pero al que consideraban inaccesible. (1997: 62) En la búsqueda, formal y epistemológica, del indigenismo moderno subyace por tanto la idea de que

... el mundo no criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental, y que descifrar ese lenguaje de formas, actos, personajes y colores era un acto restaurador, ético y nacionalista. (1997: 23)

Tal empresa, sin embargo, constituye para Lauer una aporía frente a la cual el intelectual establece un “hinterland” psicológico ante lo indígena “un punto detrás del cual y después del cual “no hay nada.” (1997: 60) Así, concluye el autor, ese límite autoimpuesto considera a lo andino (indígena) como “espacio no entendido, es decir, no conquistado por la cultura criolla.” (1997: 62) Gayatri Spivak, en su

reflexión sobre los procesos de representación dentro de los contextos poscoloniales, coincide, en términos generales, con tal postura, pero introduce el elemento ético (ligado al acto mismo de la representación) como parte incontrovertible del acto creativo:

By definition, we cannot –no self can– reach the quite other. Thus the ethical situation can only be figured in the ethical experience of the impossible. This is the founding gap in all act or talk . . . (2012: 98)

En efecto, y tal como veremos más adelante, Spivak no reduce la representación a la ecuación representado–representante, sino que la entiende en su sentido más dinámico (la representación como acción y experiencia),¹²¹ discutiendo la dimensión ética como el punto de partida de todo acto representacional.

1.2 Signo y lenguaje

Es probable que en virtud del imperativo de la traducción al que hemos referido arriba, así como a la expansiva relevancia de las ciencias sociales que tuvo lugar durante el siglo XX, el indigenismo siempre haya enfrentado un reclamo (tácito o explícito) de veracidad. En esta línea Cornejo Polar cita una poderosa consigna de José Carlos Mariátegui con respecto a la literatura indigenista que bien podría hacerse extensiva a la totalidad de la producción artística:

La mayor injusticia en que podrá incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede decirnos su propia ánima. Es todavía una literatura de

¹²¹ Alude a la teoría de los “actos de habla” surgida en el seno de la filosofía analítica y tan productivamente expansible a distintas ramas como, en este caso, la teoría cultural.

mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena.¹²² (en Cornejo, 1980: 64)

Esta cita de Mariátegui podría estar dando una perfecta respuesta *avant la lettre* para aquellos que, desde el “macondismo”, juzgan al indigenismo teniendo como principal argumento su falta de veracidad. Es un reclamo que se ha hecho en general a todas las artes, pero cuyo reproche se ha visto mayormente acusado en las artes relacionadas con la imagen técnica, es decir, la fotografía y el cine, a causa de lo que Freya Schiwy denomina como el “efecto de realidad” que a ellas les fue adjudicado desde sus orígenes. (2009: 89) Como sostiene Jacques Rancière, la ficción en tanto que “modelo de racionalidad” debe estudiarse con criterios diferentes a los de otras producciones de conocimiento como las ciencias. (2014: 84) Así pues, al retomar a Mariátegui Cornejo sustenta su propio argumento en favor de la dimensión simbólica y social del acto artístico:

La novela indigenista no es solo un testimonio literario más o menos certero, más o menos “interno”, del mundo indígena; más que eso, aunque obviamente también siéndolo de algún modo, la novela indigenista es la representación literaria más exacta del modo de existencia del Perú. La novela indigenista no tanto enuncia su problemática cuanto –con mayor profundidad– la plasma en su forma, en su estructura general, en su significado. Es un caso excepcionalmente claro para comprender de qué manera la literatura no solo explicita verbalmente los conflictos y las tensiones de una sociedad, sino que los encarna y reproduce en su propia constitución. (1980: 88)

Cornejo lleva así el foco del debate sobre el indigenismo más allá del campo de la representación para enfatizar los mecanismos de aquella. No solo en lo representado (lo que se enuncia), sino en la manera de representar (estructura,

discurso y significación) es en donde el género se define, regenera y aporta, desde su emplazamiento como producción simbólica, a una configuración general de la categoría de lo indígena.

Las maneras de enunciar/representar tienen lugar directamente en el lenguaje. En el caso de la literatura Ángel Rama, Mabel Moraña y el mismo Cornejo, por mencionar solo algunos autores, han estudiado la manera en la que los escritores indigenistas, en su intento por dar cuenta del universo indígena, voz a sus agentes o bien traducir ambientes, situaciones o conceptos, a menudo dislocaron el lenguaje, forzando sus usos y llevándolo a los límites de sus posibilidades. Una de esas operaciones, si no la más importante es el intento de plasmar en castellano, y por escrito, la dimensión oral de la narrativa indígena y las diferencias estructurales, morfológicas y sintácticas de los idiomas autóctonos. (Moraña, 2013: 85-123) Se trata de un verdadero acto de nomadismo simbólico puesto que, como apunta Moraña, en el análisis del indigenismo no basta con sancionar, retomando las tesis de Gayatri Spivak, si el subalterno habla o no habla, sino cuestionar a la voz que efectivamente hable en busca de ulteriores implicaciones: ¿qué dice? ¿con qué códigos lo hace? ¿a quién pretende hacer llegar su mensaje?

Tal como se ha expuesto en el capítulo anterior, el cine indigenista siempre ha buscado los mecanismos formales que le permitan dar cuenta de situaciones, reales o imaginarias, que involucren las complejidades antes descritas (la coexistencia, más o menos problemática, de un "universo indígena" y otro no indígena que se aproxima a él). Los diferentes recursos discursivos para presentar la continuidad entre el pasado prehispánico y lo indígena moderno pasan, por mencionar solo un ejemplo, por la incorporación de ruinas arqueológicas dentro del discurso cinematográfico, como puede apreciarse en *¡Qué viva México!* (1931-33), *María Candelaria* (1943), *Raíces* (1953), *Tizoc* (1956) y *El enemigo principal* (1973). Una supuesta dimensión mítica intrínseca a los indígenas se persigue al ambientar muchas de las películas indigenistas en lugares sagrados

como lagos y montañas y adjudicar a las tramas y los personajes el hado de un estilo fatal. La temporalidad cíclica y la estructura social comunitaria fueron el centro de las indagaciones formales de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau al sustituir al protagonista individual en favor de uno colectivo y buscar generar estructuras narrativas circulares. Finalmente, la incorporación de los idiomas indígenas a la gran pantalla ha sido una parte importante de la agenda política del cine indigenista, no sólo en su búsqueda de verismo, sino también como gesto inclusivo de la diferencia cultural.

Todos estos asuntos siguen presentes, con mayor o menor relevancia, en el cine indigenista actual según se verá detalladamente en los análisis del anexo. En películas como *Madeinusa*, *El violín*, *La teta asustada* y *Distancia* el canto y la oralidad (así como sus posibilidades como medio para la transmisión y preservación de la memoria) son un asunto central que se trata desde distintos ángulos y resoluciones formales. En *Distancia* la diferencia entre los planos de la oralidad y la escritura se presenta mediante el sonido, estableciendo contrastes radicales entre los cuadros de la acción y aquellos en los que aparecen las páginas del cuaderno en el que el protagonista, Tomás Choc, ha escrito sus memorias de la guerra civil guatemalteca. La estructura narrativa de *El violín*, por otra parte, emula la del género musical mexicano del corrido, similar a la juglaresca. En *La teta asustada*, el canto y el idioma maternos son elementos determinantes para la trama, y, además, implican la posibilidad de superación del trauma del terror y la violencia durante el conflicto armado en el Perú y la guerrilla de Sendero Luminoso.

Con respecto a los idiomas es importante decir que casi todas las películas que aquí se analizan están habladas en idiomas indígenas. Lo anterior ciertamente no representa innovación alguna pues esto se había visto ya desde las películas de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en la década de 1960. El caso de *Distancia*, sin embargo, es muy particular pues en ella se presenta el conflicto de dos indígenas

guatemaltecos que hablan idiomas diferentes y por tanto no pueden comunicarse. En la misma película se muestra cómo el castellano a menudo actúa como *lingua franca* entre indígenas. Mediante este sencillo gesto se fragmenta el esencialismo de “lo indígena” (no hay *un* solo ser indígena sino una multiplicidad de culturas, idiomas, costumbres y circunstancias en torno a los muchos grupos originarios del continente) y, también, se renuncia a la transparencia del signo: el lenguaje llama la atención sobre sí mismo, estableciendo una dinámica de develación y ocultamiento, así como ofrenda y escamoteo de significados.

En cuanto al reclamo por la veracidad, en *Madeinusa* y *La teta asustada* la directora y guionista Claudia Llosa explora al máximo los límites entre realidad y ficción mediante estrategias como la deliberada invención de tradiciones que son representadas desde códigos cinematográficos del cine folclorista o etnográfico, y que, por tanto, las hacen creíbles ante el espectador. En *Madeinusa* las fronteras entre lo real, lo surreal y lo verosímil son saboteadas hasta sus últimas consecuencias gracias a un guion que no se ha limitado a inventar el nombre de un pueblo, sino al pueblo en sí y, junto con él, todas las tradiciones que se supone lo definan en términos étnico-culturales. En *La teta asustada* se parte de una situación real (la creencia entre los indígenas de la existencia de tal enfermedad) que a lo largo de la trama se mezcla con prácticas y rituales inventados, así como con otros que realmente existen. A menudo algunas situaciones reales pueden parecer irreales y muchas de las situaciones inventadas resultan completamente verosímiles dentro del universo de aquellos filmes.

Finalmente, y retomando las observaciones de Cornejo y Moraña sobre los intentos del “creador indigenista” por expandir el lenguaje de modo que aquel le permita manifestar a esa subjetividad “otra” representada por el indígena, consideramos que en la filmografía de análisis puede apreciarse un claro forcejeo del lenguaje cinematográfico que se manifiesta de formas diversas. En películas como *La teta asustada* e *Ixcanul* la hegemonía del régimen escópico se ve

vulnerada mediante operaciones que aproximan al espectador a una lectura del filme en clave “táctil”. No es casual que Laura Marks, quien propuso el término de “visualidad háptica” para referir a la posibilidad sinestésica de una visión que involucre al tacto, haya estudiado el papel de la piel y el tacto en el cine con base en el análisis de películas etnográficas de las décadas de 1980 y 1990, pues en las cuestiones étnicas y raciales la piel es un elemento fundamental para la construcción de la subjetividad, las emociones y las relaciones sociales.¹²³ (Elsaesser y Hagener, 2015: 151) Desde otra perspectiva, Linda Williams ha estudiado lo que ella denomina “géneros corporales” –tres géneros usualmente situados en la parte baja de la axiología cultural y que se relacionan de forma directa con fluidos como las lágrimas, el sudor y el esperma: el melodrama, el terror y la pornografía– y su capacidad de romper con el principio del distanciamiento entre el espectador y la obra. (Elsaesser y Hagener, 2015: 148)

Sin pertenecer a ninguno de estos géneros *La teta asustada* lleva la dimensión corporal mucho más allá de su título para operar en distintos niveles de forma compleja. No es solo que el cuerpo de la protagonista somatice, como si fuera una enfermedad, el trauma de su pueblo, que supuestamente le ha sido transmitido mediante el fluido corporal de la leche materna, sino que, en su forma de enfrentar el horror y el miedo, la misma protagonista literalmente ha introducido en su vagina una patata cuyas ramificaciones asoman por su vulva. En el análisis de esta película podrá comprobarse que las escenas y situaciones que evocan poderosamente el tacto y el contacto corporal son un recurso permanente a lo largo del filme. En la escena en la que las mujeres embalsaman el cadáver de la madre de la protagonista, untándola con aceites, la tía se niega a tocar los senos de la difunta por miedo a que la “contagie con su pezón” (recordemos que se cree

¹²³ Al hablar de la distancia objetivizante entre retratista y retratado en la fotografía indigenista, Roger Bartra utiliza el término “fotodermia” (en alusión a taxidermia) también relacionado con la piel aunque desde una lectura mucho más violenta (la taxidermia tiene que ver con el desollamiento). (2013: 104)

que la supuesta enfermedad se transmite mediante la leche, es decir, la teta). Dado que duerme junto al cuerpo embalsamado de su madre, los cabellos de la protagonista y los de la muerta se mezclan. La cámara muestra mediante una toma cenital el momento exacto en que la muchacha separa los cabellos de una y de otra frotándolos entre sus dedos.

No es fortuito que la “visualidad háptica” de estas dos películas recaiga en el universo femenino y materno en vista de que estos son ámbitos a los que se ha asociado el sentido del tacto en contraposición a la vista, usualmente asociada con el universo masculino.¹²⁴ En *Ixcánul* la secuencia en la que la madre y su hija embarazada se bañan en el interior de un temazcal (baño de vapor tradicional indígena) es probablemente el fragmento más importante de la película, pues el momento en que la desnudez y el tacto (la madre masajeando amorosamente el vientre gestante de su hija) logran crear una atmósfera de intimidad y afecto entre las dos mujeres.

1.3 El eterno femenino

En el capítulo segundo hemos demostrado cómo en la historia del cine indigenista los personajes femeninos se han representado desde lo que Craig Owens denominó como la “representación de lo irrepresentable”, para decir que mediante la figura femenina las artes históricamente han tendido a representar valores abstractos como la justicia, la patria o la libertad. (2008) De la misma manera, hemos dado cuenta de las estrategias de representación cinematográfica en las que tiene lugar lo que Laura Mulvey ha denominado como la “jerarquía de las miradas” según la cual se asume que en la codificaciones narrativas del cine el

¹²⁴ La discusión sobre la jerarquía de la mirada fue planteada por Laura Mulvey en su célebre ensayo *Visual pleasure and narrative cinema* (1973). La dicotomía entre vista y tacto se establece en el libro fundacional de Luce Irigaray *Ese sexo que no es uno*, publicado por vez primera en 1979.

hombre mira y la mujer es el objeto de la mirada. (1985: 810) Lo anterior es claramente comprobable para la mayoría de los dramas indigenistas mexicanos de las décadas de 1940 y 1950, en los que los personajes femeninos, además de ser retratados desde la óptica masculina heteronormativa, constituyen modelos de comportamiento establecidos desde la ley patriarcal (sumisas, vírgenes y abnegadas). A grandes rasgos, el esquema se extiende, en mayor o menor medida, al cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau realizado en Bolivia en la década siguiente.

Freya Schiwy ha subrayado que en la película *Yawar Mallku* (1969) la protagonista femenina casi no habla y, sin embargo, parece ser quien guía la narración de las secuencias importantes: “ella mira y la cámara sigue su mirada”. No obstante, y según continúa Schiwy, la mirada de la mujer nunca se establece del todo y en última instancia la acción termina siendo impulsada por el protagonista masculino. (en Wood 2017: 84) En definitiva, en algunos de los filmes de Sanjinés se parte de dramas intrínsecamente femeninos, como la violación o las esterilizaciones forzadas, que son tratados desde una óptica masculina y finalmente resueltos por los hombres. Esto los ubicaría, según las tesis de la perturbación de Stephen Heath (1982), en los modelos narrativos en los cuales, sostiene el autor, la mujer suele generar una fricción o perturbación que termina por ser resuelta por los personajes masculinos: “la mujer es necesariamente un detonante pero no contribuye a la resolución del conflicto o problema.” (en (Elsaesser y Hagener, 2015: 121) Finalmente, en sus lecturas sobre algunos filmes de Jorge Sanjinés, David Wood ha resaltado el hecho de que, al igual que en los filmes mexicanos clásicos, se establece una operación de “feminización” del indígena.

Los procesos discursivos de “feminización” del colonizado han sido ampliamente debatidos en la teoría crítica y cultural. En su emblemático libro *Orientalism* (1978) Edward Said habló de los discursos que feminizaban el oriente; aunque, como apunta Reina Lewis, en esa obra clave de Said “el género sólo figura como una

metáfora de la caracterización negativa del otro orientalizado como 'femenino' sin cuestionar la aparente ausencia de mujeres como productoras de los discursos orientalistas, o sus detractoras. (1995: 18) En otra línea, Irvin Schick ha estudiado las relaciones entre género, colonialidad y construcción del espacio rastreando los "procesos representacionales" mediante los cuales se ha construido la imagen de las mujeres no europeas como seductoras o amenazadoras, en concordancia con la representación de las geografías exóticas como idilios sexuales o "corazones de las tinieblas". (1999)

En las películas indigenistas más recientes la política de género es, probablemente, el tema más álgido y central. En este talante y en línea con los mecanismos de feminización de lo indígena a los que hemos referido, no es de extrañar que en la mayoría de estos nuevos filmes indigenistas las protagonistas sean mujeres que encarnan o representan los dramas y conflictos de su comunidad inmediata (familia) y extendida (étnica, indígena). También resulta interesante constatar el protagonismo que estos filmes dan a otro tipo de sujetos usualmente identificados dentro de sectores poblacionales vulnerables, tales como niños, adolescentes o ancianos. La forma en la que cada película construye o no a estos personajes como sujetos pasivos, frágiles o indefensos podrá verse en los análisis de cada filme.

En términos generales, consideramos que, a menudo como protagonista, la mujer indígena en el cine actual ha dejado de ser un mero arquetipo para devenir un sujeto de complejidad psicológica y con agencia social, capaz de sostener una dramaturgia cinematográfica. En *Madeinusa*, la muerte de los tres hombres en torno a la protagonista (Cristo, su padre y Salvador) podría interpretarse como una revelación contra el orden heteropatriarcal y un gesto iconoclasta de empoderamiento femenino. En *Ixcanul* el tema central no es ni la emancipación femenina ni su opresión, sino la compleja y larga gradación que media entre ambas, así como sus negociaciones. Los personajes femeninos se constituyen así

como genuinas subjetividades en conflicto, que dejan entrever los distintos niveles en los que su doble condición marginal, como mujeres y como indígenas, requiere de su inventiva y acometividad. A pesar de lo anterior, es importante retomar como precaución el argumento de Freya Schiwy, quien detecta una tendencia discursiva reciente dentro del indigenismo en la que las mujeres son vistas como las principales garantes de la identidad, bajo cuyo resguardo se hallan los saberes ancestrales y las memorias colectivas: “. . . they are the ones with privileged access to indigenous languages, stories and ethos; they are the ones transmitting social memory.” (2009: 109). Ante esta situación, Schiwy se pregunta por las posibles implicaciones de estos discursos de cara a los procesos de emancipación femenina en contextos fuertemente tradicionalistas como pueden ser las sociedades indígenas:

Does the indigenous enactment of femininity as closer to home and traditions hence mirror the dilemma of Asian and African anti colonial movements where prescriptive dual gender relations rendered women the safeguards of traditions inhibiting their struggle against patriarchal oppression? (2009: 110)

El asunto es profundamente complejo y ameritaría el análisis de caso detallado de cada filme y su contexto socio-político. Sin embargo, y en lo relativo a los procesos reales y simbólicos de la dominación patriarcal, resulta revelador constatar el hecho de que la violación podría ser, sin duda, un ideologema aparte a tratar dentro de este apartado. Es quizás el más persistente fantasma dentro del universo que guionistas, directores y fotógrafos han creado para el indigenismo y que de antaño se gestó en la literatura, especialmente mediante los relatos del mestizaje en los que la violación de la indígena por parte del europeo suele ser el momento fundacional de las naciones americanas. En prácticamente todas las películas indigenistas que se mencionan y analizan en el capítulo segundo hay una violación o, en última instancia, un intento de violación. Desde los filmes mudos bolivianos de la década de 1930 hasta el cine experimental de la década de 1960 el motivo

de la mujer indígena sexualmente asediada por el hombre mestizo o blanco es una constante. En esta línea, resulta revelador el hecho de que el cine actual mantenga el ideologema en absoluta vigencia, aunque, hay que decirlo, desde diferentes tratamientos. En *Madeinusa* y *La teta asustada* la violación constituye un tema central. En la primera de ellas el desplazamiento de la figura del violador de un ente externo a los indígenas hacia uno “interno” (el mismo padre de la protagonista) implica una variación profunda en los postulados ideológicos del indigenismo pues el agente del conflicto no es exógeno sino interno, abordando directa y crudamente la existencia de los conflictos intraétnicos. Si en el esquema de “violador blanco o mestizo – mujer indígena violada” el abuso sexual actuaba como metáfora de un abuso colonial y racial, en este caso el abuso del padre representa la fuerza coercitiva del patriarcado y la tradición. El conflicto no se da por tanto entre el ámbito de lo indígena y lo no indígena, sino en el interior de la comunidad y la familia: el demonio está en casa.

2. *Double bind*: la representación como experiencia y ética

La noción de “double bind” (traducida al español como doble vínculo) ha sido propuesta por Gayatri Spivak como elemento constitutivo de la subjetividad y los procesos de representación desde y en torno a los procesos poscoloniales. (2012) El concepto, surgido en la jerga psiquiátrica en relación con la esquizofrenia, es llevado por Spivak al campo de la teoría cultural para estudiar las disyuntivas que afectan al sujeto migrante y poscolonial, así como a las relaciones entre culturas dominantes y dominadas. En términos generales, el “double bind” implica un dilema en el que se plantean dos direcciones posibles de acción o pensamiento que son opuestas entre sí y que el sujeto poscolonial no puede evadir, porque se presentan de modo tal que la elección real de una de ellas se hace imposible en virtud de las imposiciones que plantea la dirección contraria:

When we find ourselves in the subject position of two determinate decisions, both right (or both wrong), one which cancels the other, we are in an aporia which by definition cannot be crossed, or a double bind. It is not a logical or philosophical problem like a contradiction, a dilemma, a paradox, an antinomy. It can only be described as an experience. It discloses itself in being crossed. For, as we know everyday, even by supposedly not deciding, one of this two right or wrong decisions gets taken, and the aporia or double bind remains. (Spivak, 2012: 104)

Este concepto de "double bind" postulado por Spivak detecta una situación recurrente en el indigenismo cultural latinoamericano, en el que la aporía suele ocurrir bajo la forma del devaneo entre polos opuestos: modernidad y tradición, gente de magia y gente de razón, ciudad y campo, centro y periferia, lo propio y lo ajeno, indígena-no indígena, etc. Aunque la propuesta de Spivak parece plantear, y de alguna manera lo hace, la imposibilidad de la des-sujeción o acción fuera de las coordenadas establecidas por aquellas contradicciones, su énfasis en el carácter activo (performático) introduce un giro revelador: el "double bind" es una aporía que *existe como experiencia*, solo se revela al ser atravesado y no implica la imposibilidad de decidir, sino, más bien, es la condición de posibilidad de la decisión y es en esa decisión, prosigue la autora, en la que recae la dimensión ética. El aporte de este postulado radica, a nuestro entender, en el énfasis puesto a la dimensión procesual del gesto creativo (representacional) y sus implicaciones éticas. Ello la ubica en un lugar muy diferente al de las posiciones quietistas que entienden con respecto a los dilemas antes mencionados, o bien la existencia de dos polos irreconciliables, o bien la definitiva y feliz negociación entre ambos. Al enfatizar la dimensión "experiencial" del "double bind" la autora subraya la existencia de los dos extremos y, mediante la idea del tránsito constante entre ellos, las fricciones en las que ambos se tocan y comunican.

Todas estas reflexiones resultan oportunas dentro de la discusión que nos ocupa puesto que abordan los dilemas y contradicciones que se plantea, en su origen, todo indigenismo. La toma de decisión de la que habla Spivak comienza por la elección temática. En efecto, el simple interés por los temas indígenas ya revela una posición ética del creador en tanto que implica una axiología: reivindicación social de los pueblos originarios, admiración o revalorización de su cultura, denuncia política, etc. Un segundo momento plantea la necesidad de otras muchas decisiones, a veces tomadas de forma deliberada y a veces reveladoramente inconscientes: ¿cuáles son actualmente los límites entre lo indígena y lo no indígena? ¿cuál es la importancia de establecer esos límites? ¿cómo jugar con ellos, sabotearlos, ponerlos en duda? ¿dónde buscarlos? ¿cómo interpretarlos? ¿cómo dar cuenta de la otredad sin constreñirla, caricaturizarla, encerrarla en esencialismos? ¿cómo expresar mediante el lenguaje literario, cinematográfico o plástico prácticas culturales como el canto o la oralidad? ¿cómo gestionar la traslación y el tráfico de significados? ¿de quién se habla y para quién se habla? ¿cómo, tomando en préstamo las palabras de Botey, pasar del régimen de la representación al de la manifestación?

Como se ha visto en el capítulo segundo, y se verá en los análisis de la filmografía del anexo, las anteriores cuestiones están en la base de todo ejercicio cultural indigenista y los dilemas antes mencionados (modernidad-tradición, centro-periferia, etc.) permanecen como un espectro dentro del campo de la representación y la construcción de los universos de ficción del indigenismo. De esta manera, encontramos que el "double bind" es una herramienta teórica que permite abordar las paradojas del cine indigenista actual, que intenta subvertir (y casi siempre lo consigue) la lógica representacional "canónica" de la tradición que le precede sin por ello lograr escapar del todo de los esquemas "otreizantes" hacia los indígenas. A pesar de que la des-sujeción del "double bind" resulta, según la propia Spivak, imposible, creemos que mediante su propio ejercicio el cine

contemporáneo hace evidentes los dilemas actuales de los debates sobre indigenismo, alteridad, representación y subjetividad. Se constituye así un genuino aporte desde el cine (con sus medios y codificaciones) a los debates indigenistas y a la redefinición, en el discurso y en la práctica, de lo que los pueblos originarios representan dentro de los contextos nacionales, regionales y mundiales en la actualidad. Si, como asegura Jacques Rancière, el cine participa siempre en “el cambio de visiones del mundo” consideramos que el cine indigenista sin duda es parte fundamental de un proceso actual de profunda reconfiguración del indigenismo. (2014:92)

Además de ser él mismo un ejemplo claro de los dilemas del “double bind” en el plano de la representación, el cine que analizaremos a continuación refleja, en términos generales, la experiencia del “double bind” por la que atraviesan las subjetividades indígenas actualmente. Una de las características diferenciadoras de lo indígena según el Grupo de Trabajo sobre Poblaciones Indígenas de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU que hemos citado en la introducción es:

La perpetuación voluntaria de la identidad cultural, que puede incluir los aspectos tales como el idioma, la organización social, religión y los valores espirituales, los modos de producción, las leyes e instituciones. (AECID, 2006: 7-8)

Tan peligroso como el determinismo naturalista o biologicista del que ya hemos hablado, resulta el determinismo culturalista en clave trascendental bajo el que operó, y en ocasiones sigue operando, el indigenismo en las artes: a menudo se entiende que los indígenas, por el simple hecho de serlo, son los portadores por antonomasia de una serie de valores eternamente vigentes que se les atribuyen con base en criterios étnico culturales. Lo anterior opera en detrimento de una concepción dinámica y activa de la cultura, pero, además, en el caso del cine y la

literatura, limita gravemente a la construcción de personajes, puesto que anula la elaboración de la subjetividad individual al margen del gran complejo de la subjetividad colectiva. El determinismo culturalista tiene además el agravante de ser prescriptivo aún cuando pretende solo ser descriptivo: en *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948) los indígenas han de “superarse” mediante la escolarización y la adopción de los valores nacionales mestizos; en los filmes de Jorge Sanjinés los personajes que reniegan de su condición indígena son implícitamente condenados mediante la trama y el lenguaje cinematográfico.

Un gesto de gran relevancia en el cine indigenista actual es el desplazamiento del conflicto desde el exterior hacia el interior, revelando así las fricciones intra e interétnicas y desmontando el gran meta-relato que por mucho tiempo presentó a los indígenas como un grupo uniforme y cohesionado de individuos que compartían valores, prácticas culturales y formas sociales. Después de los horrores causados por los procesos de violencia en países como Guatemala y Perú, la pregunta hoy no parece ser únicamente cuál es el papel del indígena de cara al resto de los sectores poblacionales nacionales o mundiales, sino cómo se articularán las nuevas sociedades indígenas en sus procesos y negociaciones internos. Su extremo radicalmente opuesto está también en el cine actual, si bien poco trabajado en su complejidad, cuando se presenta a los indígenas que, lejos de buscar solventar asuntos internos, anhelan con desesperación escapar de ellos mediante la emigración hacia la gran metrópoli global que representa los Estados Unidos. En todo caso, lejos de presentarse como una presencia relictual cuya existencia se limita a una simplista lucha por la supervivencia, en los filmes recientes los indígenas son abordados como sujetos capaces de desear, amar, temer, odiar y elaborar su propia identidad y memoria. Es también elocuente la manera de mostrar cómo los pueblos indígenas comparten una vasta cantidad de prácticas culturales con otros segmentos de la sociedad, un asunto que en fondo replantea una pregunta clave: ¿qué los hace indígenas?

Por otra parte, si partimos de la idea de que el cine trabaja activamente para construir subjetividades, en el caso indígena podemos apreciar claramente que esta operación amerita, como primer paso, la deconstrucción de otras subjetividades previas y la negociación entre ambas. En *Madeinusa*, al subvertir el orden de la tradición y el poder patriarca, y al luchar por escapar de su pueblo para ir a la capital, la protagonista no reniega de su condición indígena sino de ciertas dinámicas y estructuras sociales que operan en el interior de su comunidad indígena y que bien podrían cambiar sin que por ello los miembros del colectivo dejaran de ser indígenas. En *Corazón del tiempo* ocurre lo mismo: la protagonista no quiere dejar de ser indígena ni tampoco quiere dejar de ser zapatista, pero ello no implica que deje de buscar un cambio en las relaciones sociales que rigen la vida en sendos colectivos. En *La teta asustada* (2009) la “superación” del trauma colectivo pasa por el cambio en la subjetividad de la protagonista que al final del filme se acepta como inmigrante urbana; una vez más, ello no implica que deje de ser indígena sino que sea indígena de otro modo. Desde una lectura actual el grito del protagonista de *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969) de “¡no soy indio!” podría interpretarse no con la connotación de “no quiero ser un indio”, sino de “soy un indio diferente (urbano)” o bien, “quiero ser un indio diferente”. Así, el cine más reciente nos permite ver que la *perpetuación* de la identidad cultural puede no ser *voluntaria* o que la *voluntad* (individual o colectiva) con respecto a la identidad cultural puede no encaminarse hacia la *perpetuación*. En definitiva, consideramos que en el corpus filmográfico que analizaremos a continuación se puede detectar claramente un cambio en relación con los preceptos y maneras de actuación del indigenismo cinematográfico previo, que, además de reformular los cánones del género, refleja y contribuye a la redefinición de las subjetividades indígenas en un momento álgido del pensamiento y la práctica del indigenismo en América Latina.

CONCLUSIONES

Esta investigación partió de la detección de un hecho: el resurgimiento de la temática indigenista en la producción de ficción cinematográfica en América Latina en la última década. La inquietud principal de la investigación estaba relacionada con las variaciones en los cánones de la representación de lo indígena que la producción cinematográfica reciente introducía en comparación con el cine indigenista previo y, en un contexto general, con la tradición del indigenismo cultural latinoamericano. Los objetivos, por tanto, eran primeramente detectar dichas variaciones y, en segunda instancia, proveer un marco explicativo que permitiera analizarlas en profundidad mediante el estudio de un corpus filmográfico concreto.

Fundamentalmente, y partiendo de la aseveración de José Bengoa de que “[h]oy en día estamos en presencia de la construcción de un nuevo personaje, el ser indígena en el siglo veintiuno. . .” (2007: 9), intentamos dar cuenta de cómo el cine, desde su especificidad como medio y acontecimiento cultural, trabaja activamente para construir esa nueva subjetividad o, en otras palabras, cómo se inserta la producción simbólica (cinematográfica) actual en los debates indigenistas y los procesos de redefinición, teórica y práctica, de las identidades indígenas en Latinoamérica.

Para responder a la primera pregunta, ha sido imprescindible rastrear las variaciones que la representación de lo indígena ha tenido en el cine a través de las décadas de cara a los procesos de cambio social y político en la región, así como en el marco de las coyunturas geopolíticas internacionales y en sus interacciones con los movimientos de la cultura occidental (tendencias estéticas, agendas políticas y búsquedas formales). En cuanto a la segunda cuestión, un somero recuento histórico del pensamiento indigenista a lo largo del siglo XX ha permitido responder a las preguntas de a qué se debe esta erección de la

reemergencia indigenista como uno de los debates más urgentes de la región, así como explicar su renovada presencia en el marco general de la cultura y, específicamente, en el cine.

A la cuestión de la reemergencia indígena responde el capítulo primero. Una revisión de la historia del indigenismo nos lleva a concluir que la algidez del asunto indígena e indigenista de las últimas décadas está en sintonía con la reconfiguración del mapa geopolítico mundial después de la caída del bloque soviético en 1989 y las circunstancias concretas en las que América Latina vivió el proceso de la guerra fría: guerrillas, dictaduras, desplazamientos forzados, genocidios, crisis económicas y terrorismo son solo algunas de las particularidades de la región en cuyo contexto los pueblos indígenas se vieron afectados de manera atroz. Aunque sus antecedentes datan de al menos la década de 1970, cuando el modelo del indigenismo institucionalizado entró en crisis, la insurrección zapatista en Chiapas, México, en 1994, actúa a nivel simbólico como punto de inflexión en la historia del indigenismo y en general en la historia de las luchas sociales. Tal y como apunta la Red Conceptualismos del Sur: "... inaugura un nuevo ciclo de movilizaciones que refunda el activismo a nivel internacional." (2012:12) No obstante, y como bien sintetiza Miguel Alberto Bartolomé, debe considerarse el hecho de que esta re-emergencia es:

... la expresión reestructurada de la misma lucha centenaria que han llevado a cabo las etnias indígenas, pero que ahora se expresa a través de un nuevo tipo de discurso y de acción. Se trata de una reelaborada praxis etnopolítica, que se ha adaptado a las cambiantes circunstancias por las que atraviesan los sistemas interétnicos locales, regionales y continentales, tratando de manifestarse en términos que sean comprensibles dentro de los parámetros impuestos por el logos dominante. (2008: 232)

A pesar de las dificultades que entrañó la configuración de un relato congruente del indigenismo, consideramos que es posible elaborar una cierta urdimbre que vincule los distintos momentos del pensamiento indigenista en América Latina. Aunque es cierto que los enfoques generales adolecen de la concreción que demandan las ciencias sociales, el balance valorativo se impone como una necesidad a ser cubierta desde la crítica cultural y otras áreas del conocimiento. La perspectiva trasnacional fue un elemento clave para poder comprender mejor los procesos y flujos del pensamiento indigenista a lo largo y ancho de la región, así como las interacciones entre actores, movimientos y corrientes desde distintas coordenadas del continente. Fueron necesarias, no obstante, dos precauciones metodológicas en la base, que ya se han mencionado, pero que nos gustaría retomar: la primera, cabal consciencia del “triumfalismo intrínseco” que implica toda genealogía (Bryson, 2014: 17) y, la segunda, el hecho de que, como asegura Gayatri Spivak, “la cultura viva siempre está prófuga.”¹²⁵ (2017: 135) En efecto y tal como se ha mencionado, el indigenismo es y ha sido un hecho social ininterrumpido y, sin lugar a dudas, el de más largo aliento en América Latina: está hoy más vivo que nunca y no se detendrá.

En cuanto a la indagación por las variaciones en la representación de lo indígena en el cine, los resultados se consignan en el capítulo segundo, en el cual se ofrece un panorama del devenir del cine indigenista en América Latina en el siglo XX. Como se ha expuesto ya en la introducción, la construcción de un relato al respecto ha sido un enorme desafío metodológico, historiográfico, documental y de exégesis en virtud de que un recorrido lineal, causal y atinente del cine indigenista que atravesase al continente resulta imposible de elaborar. En efecto, el cine indigenista ha sido una manifestación recurrente pero discontinua y desarticulada en tiempo y espacio (si bien en ella predominan las analogías

¹²⁵ En el original: “Culture alive is always on the run” (2012:105). La traducción usada no es mía sino de Christopher Michael Fraga en la versión en español de *An Aesthetic Education in the era of Globalization*. México: Siglo XXI Editores, 2017.

contextuales, así como temáticas, estructuras y esquemas que se repiten y/o se “revisitan”) que ha abarcado producciones de diversas naturalezas (hay cine industrial, de ensayo, experimental...) y que han sido elaboradas por una multiplicidad de individuos (directores, cinefotógrafos, actores, indígenas, etc.). Entendemos por tanto que se trata de un fenómeno cuya expansión no ha sido lineal sino rizomática –lo cual no implica la imposibilidad de su historización– y que se rige fundamentalmente por las preguntas del tipo ¿qué es lo indígena?, ¿cómo puede entenderse?, (¿puede entenderse?), ¿qué lugar ocupan o deberían ocupar los pueblos originarios en determinadas coyunturas históricas localizadas?, ¿qué valores representan frente al presente, pasado y futuro de las sociedades latinoamericanas y a escala mundial?, etc.

Sobre las dificultades metodológicas de cara a la elaboración del capítulo dos hemos hablado ya en la introducción; sin embargo es importante insistir en que el principal bache con que tropezamos radica en la pobre acotación del género indigenista en el cine y la consecuente ambivalencia en la clasificación de algunas producciones indigenistas como “melodramas rancheros” o “rurales” y de muchas películas que, siendo melodramas rurales, han sido clasificados también como “indigenistas” por el simple hecho de estar ambientadas en el campo. Consideramos que tal indefinición no se halla presente en los estudios literarios, en donde las categorías de “novela indigenista” y “novela de la tierra” están más y mejor acotadas, por lo que la teoría y la crítica literarias han sido una herramienta fundamental para el trabajo de exégesis y figuras tutelares en la base del análisis general del indigenismo cinematográfico.

Por otra parte, la amplitud de miras que el enfoque transnacional y comparativo han aportado a este trabajo es insoslayable. No sólo nos ha permitido establecer una visión de conjunto y poner en diálogo producciones generadas en el seno de coyunturas geográficas e históricas diferentes, sino, además, mediante su empleo hemos podido detectar estrategias comunes, corrientes continentales, influencias

directas y veladas, así como concatenaciones que, desde otra perspectiva metodológica, habrían sido imposibles de vislumbrar. Como asegura Paulo Antonio Paranaguá, el comparatismo, lejos de reducir las opciones, las amplía. ("Tradición y modernidad" 12) Consideramos que, a pesar de su probada validez y eficacia, este abordaje fuera del marco meramente nacional aún está en ciernes y amerita un impulso comprometido por parte de la academia y otras instituciones. Lo anterior no debe ir en detrimento de los estudios de las cinematografías nacionales, sino entenderse como un ejercicio complementario entre ambos enfoques.

En el capítulo tercero hemos querido debatir, de manera general, la filmografía de estudio en torno a algunos de los "ideologemas" que han atravesado al indigenismo cultural a lo largo del siglo XX y que se prolongan hasta la actualidad (naturaleza, lenguaje y mujer). El concepto de "double bind" planteado por Gayatri Spivak nos ha permitido abordar las complejidades del cine indigenista actual en la encrucijada de los debates maniqueos entre polaridades como modernidad/tradición, centro/periferia, colonial/decolonial etcétera, y la exploración de nuevos recursos poéticos que permitan renovar el género indigenista propositivamente y en sintonía con las demandas impuestas por la coyuntura actual del indigenismo... y del cine. El énfasis en el carácter experiencial (procesual) de los tradicionales dilemas asociados a la ambivalencia de la subjetividad poscolonial y migrante nos permitió abordar el fenómeno estudiado como lo que es: un proceso cultural vivo que no solo se halla él mismo envuelto en las contradicciones planteadas por el "double bind", sino que también ha sabido enunciar la actual redefinición de las subjetividades indígenas. Lo anterior es posible mediante una variedad de recursos, que van desde la elección de las temáticas y la construcción de los guiones y personajes, hasta la estructura narrativa y el lenguaje cinematográfico. Uno de los más importantes cambios presentes en el cine indigenista actual es el desplazamiento del conflicto de las tramas del exterior hacia el interior de las

comunidades indígenas, permitiendo así una aproximación a las fricciones intra e interétnicas. Se desmonta así el relato esencialista y unificador de lo indígena como un todo abstracto, coherente y unificado. Lejos de presentarse como una presencia relictual cuya existencia se limita a la simple lucha por la supervivencia, en los filmes recientes los indígenas son abordados como sujetos complejos y capaces de desear, amar, temer, odiar y elaborar, o tratar de elaborar, su propia identidad y memoria.

En sintonía con lo anterior, aunque con la suficiente relevancia como para ser discutido por separado, el hecho de la incursión de la agenda de género en el cine más reciente es revelador pues actúa a la vez como denuncia social y, en el campo de la producción simbólica, revierte las tendencias de *larga data* de presentar a la mujer indígena (y a la mujer en general) como figura alegórica más que como una subjetividad en sí misma. En esta línea, el cine reciente presenta, no sin conflicto, las enormes dificultades que la doble condición de marginalidad implica para un sector poblacional extenso e históricamente olvidado incluso desde el seno mismo de las luchas indigenistas.

En general, y simplificando al máximo, consideramos que la pregunta inicial por el papel del cine en la formulación de una nueva subjetividad indígena ha sido respondida mediante los análisis de la filmografía del anexo en los que se describen y analizan las diferentes operaciones de (de)construcción de la subjetividad indígena que operan en cada texto. El abordaje transnacional de la tesis y el recurso de la comparación, tanto diacrónica como sincrónica, nos han permitido tener una visión de conjunto del cine indigenista a través de las décadas y, de forma muy particular, detectar con agudeza las variaciones y aportes de la producción más reciente al género. No obstante, la falta de un discurso previo, historiográfico y valorativo, en torno al cine indigenista latinoamericano ha implicado una extenuante labor de recopilación documental y de filmografía, así

como la elaboración sintética de un relato en el que, inevitablemente, se acusan ausencias.

En consecuencia, y sin lugar a dudas, los derroteros de la investigación incluyen como un primer paso la elaboración historiográfica minuciosa del cine indigenista en cada país de la región, que permita después una valoración comparativa de conjunto. Por otra parte, el estudio de las interacciones del género con otro tipo de producciones es fundamental para detectar influencias mutuas, así como consonancias y divergencias. Algunos de los géneros que podrían estudiarse a la luz de su colindancia con el indigenismo son el documental, del cual hemos dado cuenta de forma muy limitada en esta tesis, el histórico (relatos de la conquista y ambientados en el periodo colonial) y los dramas urbanos que involucran a los indígenas como nuevo sector marginal de las ciudades. La presencia indígena en producciones de naturaleza diferente a las que aquí se han estudiado (cortometrajes, cine experimental, animación) es también una labor que se impone como complementaria a este estudio. La producción audiovisual realizada por los propios indígenas desde, más o menos, la década de 1980, amerita una puesta en común con el movimiento cinematográfico aquí analizado en el que se sopesen las diferencias y concomitancias entre la producción ejecutada "desde dentro" y "desde fuera"...o incluso pueda ponerse en cuestión el límite mismo que marca aquella separación. Es revelador que el cine realizado por los indígenas en las décadas recientes se haya clasificado y estudiado más desde del área de la comunicación que desde los estudios artísticos y culturales. De esta manera, la mencionada puesta en común sería no solo un gesto necesario, sino también un ejercicio de productiva transversalidad disciplinar y desmontaje de anquilosadas axiologías culturales. Sin duda alguna, el trabajo desde la sociología del cine que ayude a diseccionar efectivamente la recepción, circulación y consumo de la filmografía del anexo, que constituye propiamente nuestro caso de estudio, será un episodio posterior de esta misma investigación, puesto que la recepción

constituye una de las aristas clave para el análisis de fenómeno cinematográfico en tanto que agente de negociación y elaboración de los marcadores de diferencia cultural tales como subjetividades, racialización y etnogénesis. Por lo pronto, esperamos que esta investigación haya podido sentar las bases de ulteriores reflexiones sobre el cine indigenista más allá de su dimensión representacional; es decir, abarcando sus facetas como elemento de mediación social y discurso activo, con sus consecuentes implicaciones de poder, contrapoder y agencia.

ANEXO

Madeinusa

Claudia Llosa, 2005

Multipremiada y controvertida, la opera prima de Claudia Llosa (Lima, 1976) cuenta la historia de Madeinusa, una chica quechua de 14 años que vive en la remota aldea de Manayaycuna,¹²⁶ en los andes peruanos, con su hermana Chale y su padre, Cayo, y que sueña con abandonar su pueblo para irse a Lima, como hizo su madre unos años antes. Las vidas de todos cambiarán con la repentina llegada de Salvador, un joven geólogo limeño que accidentalmente aparece por el pueblo justo a tiempo para la celebración del llamado “tiempo santo.” La festividad consiste en que desde las tres de la tarde del viernes santo hasta el domingo de resurrección, el pueblo entero se vuelca en una suerte de bacanal con base en la creencia de que Cristo, al estar muerto, no puede ver los pecados cometidos por los hombres. Durante el tiempo santo, según la creencia, no existe el pecado.

Las primeras tomas ya delinean una poética bien definida. Mientras escuchamos su dulce canto en quechua,¹²⁷ los emplazamientos cerradísimos de la cámara nos muestran a la protagonista por fragmentos: primero de espaldas en un *close up* que sólo permite verle la nuca y luego mediante *extreme close ups* de sus ojos, e *inserts* de sus manos, protegidas con bolsas de plástico para manipular el veneno para ratas que la chica espolvorea alrededor de su casa. Este plano de las manos envueltas en plástico será un motivo recurrente a lo largo del filme y guiará con sutileza la línea narrativa. En la misma lógica (emplazamientos cerrados, imágenes fragmentadas), las

¹²⁶ Tanto el pueblo como la festividad son ficticios. En realidad la película se rodó durante seis semanas de enero de 2005 en Canrey Chico, un pueblo de la cordillera blanca en Huaraz, Perú. Muchos de los extras son habitantes de Canrey.

¹²⁷ El canto actúa así como prolepsis de la trama: “Por los cerros/ me iré corriendo como tú/ me iré corriendo como tú . . . cuando llegue el tiempo santo”. En algunas versiones de la película este canto inicial no está subtítulo en castellano.

primeras secuencias dan buena cuenta de la vida de la joven: cantar, cocinar, fantasear, acicalarse, pelear con su hermana y gestionar las apetencias y arrebatos de su padre, alcohólico y alcalde del pueblo, quien la desea con vehemencia. La trama da un giro repentino con la llegada de Salvador pues para Madeinusa su presencia en la aldea resulta la coyuntura ideal para huir a Lima. Primeramente porque él conoce la capital y puede guiarla pero también, y no menos importante, porque durante el tiempo santo la huida no sería pecado.

La fotografía pictórica, texturizada y con una escala cromática de intensa saturación (que recuerda a la estética barroca de las iglesias y el arte sacro latinoamericano de los siglos XVII y XVIII) bien podrían explicarse por el hecho de que la mayor parte de la acción ocurre durante los dos últimos días de la semana santa, en un entorno entre religioso y carnavalesco. De la misma manera, las direcciones de arte y vestuario se decantan por un estilo en sintonía: Madeinusa, coronada “virgen del pueblo”, se nos muestra durante al menos un tercio del filme ataviada como una virgen-montaña a la manera del barroco andino. Su indumentaria no se limita a la vestimenta, sino que incorpora accesorios como cetro, corona y hasta el globo terráqueo con el que suelen representarse las imágenes marianas.

Mientras Madeinusa aparece casi siempre en interiores pequeños y oscuros – en un ambiente de penumbra que consigue transmitir su sensación de encierro y opresión– la cámara muestra a Salvador mediante planos medios, que permiten verlo de medio cuerpo y encuadrado en entornos plenamente iluminados, a menudo exteriores. Se plantea, por tanto, una tensión dialéctica entre el polo femenino indígena, oprimido y aislado, y el polo masculino blanco, autónomo y libre.

La secuencia del inicio del tiempo santo replica la misma lógica de opuestos. El rito religioso tiene lugar en la iglesia del pueblo, donde, una vez más, la dimensión barroca se hace presente: en un rito de gran portento teatral Madeinusa, en su papel de virgen, cierra los ojos al Cristo de la iglesia (que ha sido bajado de su cruz) y lo besa en los labios. Un plano cerrado en movimiento recorre los acongojados rostros de los indígenas mientras rezan devotamente, murmurando, iluminados casi en claroscuro por las velas que sostienen en las manos. En contraste, la secuencia de la salida del templo, que da pie al destape pagano, es explosiva y bulliciosa: a campo abierto los indígenas danzan tomados de las manos y se alcoholizan, portando máscaras de animales. Todo comienza cuando Cayo, alcalde del pueblo, quiebra catárticamente ollas y platos lanzándolas al piso con vehemencia, gesto que es replicado por la gente del pueblo. El sonido, por lo general naturalista, refuerza la oposición: si al principio impera el murmullo y el silencio, después del tiempo santo la atmósfera sonora se incrementa considerablemente: antes del tiempo santo los personajes se comunicaban en voz muy baja, pero una vez que aquel da inicio tienden a chillar y vociferar. La separación visual y sonora de aquellos dos universos contrapuestos no es, sin embargo, simplista. Aunque la narrativa es lineal (con esporádicos momentos de paralelismo), el guion es intrincado y el montaje imprime un ritmo ágil, en virtud de sus cortes abruptos y secuencias construidas mediante edición.

Durante la noche, disfrazada aún como virgen dolorosa (la quintaesencia del artificio se exagera en el hecho de que lleva adheridas a las mejillas unas lágrimas falsas en tonos plateados), Madeinusa busca a Salvador y le "ofrece" su virginidad. Aunque él duda, el acto termina por consumarse y, después de finalizado, ella regresa a casa. Al enterarse de lo ocurrido, el celoso e iracundo Cayo le quita a la muchacha unos pendientes que ella atesoraba por haber pertenecido a su madre y acto seguido la viola. Al día siguiente Madeinusa

implora a Salvador que la lleve con ella a Lima, pero el joven (que desde el inicio fue mal recibido por los hombres del pueblo, a quienes incomoda la presencia de un extraño durante las fiestas) se encuentra desesperado por irse de Manayaycuna, y se niega a llevarse a Madeinusa por temor a meterse en líos. Entre tanto, para evitar que vuelva a fornicar con Salvador, Cayo ordena a Chale que elabore una suerte de calzón de castidad para Madeinusa, a quien eventualmente encierra en el ático de su choza. Sin embargo la muchacha consigue escapar y se encamina con Salvador rumbo a la carretera por donde pasará el camión que va a Lima. Sin embargo, la chica decide volver brevemente a su casa para recuperar los pendientes que le quitó su padre. Al llegar lo encuentra borracho –semi-inconsciente y tirado en la cama– y recupera los pendientes del bolsillo de su chaqueta sólo para descubrir que están rotos. Furiosa porque sabe que él los rompió, decide cocinar y darle a beber a Cayo una sopa de gallina a la que añade veneno para ratas. Cuando Salvador vuelve al pueblo a buscar a la chica, encuentra al hombre agonizante. Ante su sorpresa, la chica y su hermana comienzan a dar voces llamando a la gente del pueblo, acusándolo de haber cometido el crimen. En la escena final, Madeinusa aparece a bordo del camión que va para Lima, por lo que se intuye que Salvador fue linchado o encarcelado en el pueblo y ella logró escapar.

La combinación de los aciertos de reparto, dirección actoral y dramaturgia hacen que los bien logrados personajes tengan la suficiente complejidad psicológica y emocional como para mantener una tensión dramática constante. Excelentemente interpretada por la debutante actriz de origen indígena Magaly Solier, Madeinusa logra transmitir todos los matices de una adolescente que sueña con una vida diferente, desde la dulzura más emotiva hasta la malicia, obstinación y calculadora frialdad con que urde su plan. Su envidiosa hermana, Chale (Yiliana Chong) también oscila entre el recelo y la

ternura; destaca en este sentido la conmovedora escena en la que explica a Salvador el por qué de su desencanto ante la vida. Lejos de encarnar el arquetipo de un antagonista al uso, Cayo (Ubaldo Huamán), se constituye como un personaje atormentado y miserable. La ambivalente posición de Salvador con respecto a los indígenas resulta reveladoramente elocuente sobre el posicionamiento general del filme y, en última instancia, del espectador omnisciente. A diferencia de muchos otros filmes indigenistas, *Madeinusa* no presenta el universo indígena como mítico e impoluto, una reserva moral frente a occidente, ni tampoco desde la superioridad y condescendencia según la cual los indígenas son incapaces de pensar, actuar o cambiar su realidad sin la guía o intermediación de una presencia occidental. La cámara, en este sentido, se posiciona mayoritariamente a la altura del eje de mirada, sin picados despóticos ni contrapicados enaltecedores.

Pese a que algunos patrones que podríamos denominar como clásicos en la literatura y el cine indigenistas prevalecen en el guion (el contacto entre el foráneo–masculino– y los indígenas se da mediante una mujer joven con la que, de alguna u otra manera, mantiene una relación de concupiscencia o enamoramiento),¹²⁸ el desarrollo del personaje protagónico se aleja por completo del esquema villano masculino–víctima femenina–rescatador masculino. Si pensamos en las mexicanas de la década de 1940 *María Candelaria* o *Maclovía*, en las que las inmaculadas y pasivas indígenas son cortejadas (acosadas) por los hombres blancos o mestizos; o en los filmes de Jorge Sanjinés de la década de 1960, en los que las violaciones a las indígenas parecen “despertar” la conciencia sobre la opresión entre los

¹²⁸ Este modelo puede rastrearse desde los relatos del “encuentro” entre dos mundos en los que contacto entre indígenas y europeos se da entre el conquistador y la noble indígena. Pensemos por ejemplo en *Malinche* (México), *Anayansi* (Panamá), *Beatriz Clara Coya* (Perú) o *Pocahontas* (USA).

hombres de la comunidad, quienes vengan violentamente los abusos cometidos contra sus mujeres, tenemos que en ambos casos prácticamente no existe agencia de los personajes femeninos y las decisiones de estos sobre sus cuerpos y destinos son escasas o incluso nulas. Madeinusa se erige, por tanto, como lo que bien podría ser una nueva tipología del personaje indígena femenino.

Durante la procesión en la que la llevan en andas, el personaje, ataviado como virgen, hace su aparición a través de una puerta en cuyos paños está pintada la Virgen del Cerro Rico del Potosí— imagen recurrentemente pintada en lienzos del siglo XVII que representan a María inserta en aquel cerro y que son emblemáticos del sincretismo entre esa imagen cristiana y la Pachamama o “madre tierra” andina. De esta manera, al entrar Madeinusa por aquella puerta, su imagen ocupa el lugar que otrora ocupaba la virgen del cerro. Se sustituye así a un icono por otro: Madeinusa se presenta como una nueva virgen, un nuevo prototipo femenino para la realidad andina. Si durante su encuentro sexual con Salvador (iniciado por ella) Madeinusa viste como una virgen, entonces es una virgen que lejos de negarse al goce sexual, lo busca. Más aún, es una virgen que voluntariamente deja de serlo. Una lectura del personaje de Salvador en esta línea, arroja que su rol dentro de la estructura narrativa no es el de “salvar” a la protagonista a la manera convencional (épica) sino sacrificial (alusión cristiana), es decir que —aunque de forma involuntaria— Salvador va a morir por la salvación (liberación) de la protagonista. En cuanto a Cayo, tal como apuntan Bernal y Gómez:

Al acumular el poder religioso de la Iglesia y los poderes del Estado ausente, junto con el que lo ha investido como alcalde, don Cayo tiene vía libre para cometer cualquier abuso dentro o fuera del Tiempo Santo,

si es que lo traduce en términos rituales, o bajo el velo de “los valores tradicionales andinos”, respectivamente.¹²⁹

De esta manera, considero que el cine de Llosa contesta y cuestiona los postulados que ven en la cultura andina un reservorio de pureza y virtud y a los indígenas como seres inmaculados e intrínsecamente bondadosos. El paralelismo entre el cuadro en que Madeinusa besa los labios al Cristo yacente el día de viernes santo y el que le da a su padre muerto (visible para el espectador solo a través del espejo que cuelga junto a la cama)¹³⁰ complementa una metáfora inequívoca: nos encontramos frente a la más radical muerte de Dios, del hombre y del padre y, también, frente un gesto iconoclasta por excelencia. La tradición (el tiempo santo) se presenta para la protagonista como un peso abrumador, pero también, y sobre todo, como oportunidad de escape y liberación. En este sentido, y en última instancia, considero que en *Madeinusa* la tradición no es destino, sino posibilidad de cambio. El discurso sonoro del filme establece claramente las tres dimensiones entre las que se mueve la protagonista y, en definitiva, el conflicto de la trama. Dentro de la diégesis la marcha fúnebre de las procesiones de semana santa y la música festiva (interpretada por bandas tradicionales de metales y percusión) representan la fuerte presencia de la colectividad y la tradición, mientras que los cantos de la protagonista son el perfecto emplazamiento para su subjetividad individual, sus anhelos, miedos y dudas. En cuanto a la música extradiegética, el tema principal es un arreglo

¹²⁹ Enrique Bernalles Albites y Leila Gómez. Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa.” *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, XVII, vol. 17, no. 65, Berlín, 2017, pp. 93-106. doi: 10.18441/ibam.17.2017.65.93-106

¹³⁰ Debemos aquí rememorar el papel del espejo en la estética barroca. Al respecto se puede ver, por ejemplo, el papel de los espejos en el auto sacramental de *El Divino Narciso* (1698), de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyas implicaciones indigenistas lo convierten en uno de los precursores literarios del indigenismo moderno. Por otra parte, la dialéctica entre revelación y ocultamiento es recurrente en la película no solo mediante la figura del espejo, sino también con el recurrente motivo de las cortinas transparentes que permiten ver lo que cubren sin revelarlo del todo.

de una melodía andina para cuarteto de cuerdas y piano que suele aparecer en los momentos de mayor algidez emocional, actuando así como el “alma” de la protagonista, su universo más íntimo. En esta línea no sería irrelevante resaltar que por naturaleza los metales tienen mucha más sonoridad que las cuerdas y, por supuesto, la voz humana. Así, la diferencia entre los tres universos sonoros no sólo se establece mediante las melodías sino también mediante la intensidad sonora de las mismas –reveladoramente, en la secuencia final del escape de *Madeinusa* el fondo musical es el tema interpretado por el cuarteto de cámara con un ritmo trepidante y *fortissimo*. Así, la tensión entre lo social, lo personal y lo íntimo se presenta y resuelve, también a nivel sonoro, como el núcleo del conflicto.

Considero que el poder perturbador de *Madeinusa* está, por tanto, no solo en relación directa con su manera de (re)presentar a los indígenas y sus formas de vida –de una manera alejada de la mirada condescendiente tan arraigada en América Latina– sino también por su elección y manejo de una protagonista indígena diferente. No sin razón, la extrañeza del filme, y la imagen internacional que proyectó de los indígenas del Perú hacia el exterior (dada su gran visibilidad en festivales internacionales), despertaron no pocas controversias en aquel país, tan profundamente fragmentado y sensible en materia de racismo y discriminación. Intelectuales y académicos como Gisela Canepa Koch y Juan Zevallos consideraron que *Madeinusa* reproducía y perpetuaba ciertos estereotipos esencialistas en torno a los indígenas quechuas, retratándolos como borrachos, bárbaros e incivilizados, con modos de vida premodernos. Este punto puede ser válido hasta cierto punto, teniendo en cuenta que las analogías entre la forma de vida indígena y la animalidad son constantes (durante el tiempo santo los hombres “actúan como cerdos”, portando incluso máscaras de aquel animal, Salvador es encerrado en el establo de los caballos y existe un evidente paralelismo visual

entre Cayo y las ratas). A lo largo del filme los recurrentes planos del “reloj humano” (un anciano que lleva la cuenta del tiempo santo), son el recurso perfecto para mantener la tensión y recordar al espectador que el tiempo se agota sin que Madeinusa haya logrado escapar, pero también sirven para presentar la existencia de los indígenas como inmersa en un tiempo “alternativo”, resistente a la dimensión temporal occidental. Por otra parte, el hecho de que la directora Claudia Llosa sea una peruana “blanca”, de clase media alta y radicada en Barcelona, también despertó polémica en torno al estatuto de poder desde el que se representa a los indígenas.¹³¹ Así, Zevallos llegó a sugerir que habría sido mejor que la directora en vez de enfocarse en los indígenas retratase la degradación moral de la clase media alta del Perú, mientras que Canepa señaló que al convertir al blanco (Salvador) en víctima de la indígena, la directora adjudicaba a aquella los estereotipos históricamente atribuidos al indígena andino (obstinado, irreflexivo y carente de moral) anulando para el personaje protagónico toda posibilidad de constitución de una agencia subjetiva diferente: “de un planteamiento inicial que parecía marcar una diferencia, se pasa a un discurso de exclusión, en el que se reitera la figura de un testigo moralmente superior cuyo afán por acercarse y comprender al ‘otro’ lo convierten en víctima.”¹³² La controversia en torno a la película, no obstante, dio un giro particular cuando los mismos indígenas de la comunidad donde fue grabada manifestaron su beneplácito hacia el filme, ante lo que algunos de sus detractores reaccionaron arguyendo que: “habría que ver qué entendieron [los indios] de la película”,

¹³¹ Aquí hay que tener en cuenta la presunta dimensión “colonialista” de la película, al haber sido coproducida con dinero español.

¹³² Gisela Canepa Koch, “Acerca del carácter discriminatorio de Madeinusa y de la imposibilidad de imaginar al individuo andino como sujeto de ficción” www.gira.org.pe/opinion.html. Consultado el 10 de agosto de 2014.

cuestionando así la capacidad de aquellos para comprender y apreciar los códigos cinematográficos.¹³³

En una lectura completamente diferente, en clave psicoanalítico-lacanian, ¹³⁴ Gustavo Búntinx sugiere que la muerte de los tres hombres (Cristo, Cayo y Salvador) opera a nivel simbólico como una revelación contra el orden heteropatriarcal y un gesto de empoderamiento fálico por parte de la protagonista.¹³⁵ Diana Palaversich concuerda con esta hipótesis:

Al deshacerse de los hombres que literal y simbólicamente frenan su libertad, Madeinusa lleva la noción de la abolición de la ley del padre a su última y letal conclusión, y por lo tanto se libera a sí misma de un doble sometimiento al poder patriarcal encarnado por Cayo y el poder (neo, post) colonial encarnado por Salvador.¹³⁶

Ciertamente, partiendo de la hipersimbolización generalizada del filme, podría afirmarse que ningún gesto, nombre, imagen o detalle en la película es fortuito. Si la bacanal durante el tiempo santo bien puede actuar como el estado presimbólico al que se enfrenta el capitalino al llegar al poblado indígena (y en este sentido la alegoría del hombre-blanco-racional frente a lo indígena-primitivo-regido por el deseo, resulta reveladora), el mismo nombre de Manayaycuna (en quechua “el lugar al que nadie puede entrar”) se emplazaría como lo inconsciente, el estadio impenetrable de lo real. Las

¹³³ Citado en Diana Palaversich, “Cultural Dislexia and the Politics of Cross-Cultural Excursion in *Madeinusa*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, no. 4, Liverpool: Liverpool U Press, 2013, p. 495.

¹³⁴ No es anecdótico mencionar que Claudia Llosa ha declarado ser una “lacanian total.” En entrevista con Gustavo Búntinx, “Quién en el Perú no ha mamado ese racismo: una conversación con Claudia Llosa y Patricia Bueno”, *Butaca Revista del Cine Arte de San Marcos*, año 7, no. 28, Lima: Butaca, mayo, 2006.

¹³⁵ Búntinx, op. cit.

¹³⁶ Palaversich, op. cit., p. 497.

fronteras entre lo real, lo surreal y lo verosímil son saboteadas hasta sus últimas consecuencias en un guion que no se ha limitado a inventar el nombre de un pueblo, sino al pueblo en sí y, junto con él, todas las tradiciones que se supone lo definan en términos étnico-culturales: no existe en la región andina algo remotamente parecido al tiempo santo, ni la tradición de romper los platos para iniciar una festividad, de cortar las corbatas de los hombres como dinámica de cortejo, ni de que un lacayo camine detrás de los hombres de poder cargando una silla para cuando decidan sentarse. Todas estas situaciones resultan, sin embargo, completamente verosímiles dentro de la trama en virtud del manejo cinematográfico de los entornos, personajes y situaciones.

La dialéctica entre aislamiento e integración, presente de manera constante en el cine indigenista, adquiere en *Madeinusa* un matiz destacable: mientras el nombre del pueblo remite al aislamiento más radical, el nombre de la protagonista (y del filme mismo) aluden al contacto entre el mundo indígena y el exterior. Es importante destacar que a lo largo del filme los diálogos en quechua (a menudo empleados por los indígenas para hablar entre ellos sin que Salvador los entienda) no están subtítulos al castellano, de modo que una vez más el ámbito de lo estrictamente indígena se muestra como un signo opaco, sin posibilidad de ser comprendido por el espectador o, como he dicho, un estadio primitivo y prelingüístico inaccesible para el mundo consciente-racional y moderno. Una lectura más "social", no obstante, podría argumentar, con total legitimidad, que esa idea de lo impenetrable responde a una concepción del indígena como aquello que Luis Villoro¹³⁷ denominó "la alteridad más radical", es decir, un otro imposible de comprender. Lo indígena sería por tanto el terreno de lo críptico y cerrado en sí mismo o, como sugiere

¹³⁷ Luis Villoro, "El indígena como el otro por quien me reconozco" en *Ensayos sobre indigenismo. Del indigenismo a la autonomía de los pueblos indígenas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, p. 103.

Mirko Lauer, un límite o “hinterland psicológico”, “un punto detrás del cual y después del cual “no hay nada”.¹³⁸

En resumen, considero a *Madeinusa* un texto complejo y propositivo, imposible de abordar desde lecturas simplistas o programáticas, y uno de cuyos principales aportes es su empleo, tanto en su estilo, como en su lógica, de la potente voluptuosidad del barroco para enunciar y discutir algunas aporías del indigenismo en su situación actual (particularmente en cuestión de género), con originalidad y agudeza. Si, como sugiere Walter Benjamin, existe una total afinidad entre el barroco y la cristiandad en el triunfo de la alegoría y el tormento de la carne,¹³⁹ uno de los principales logros del filme radica justamente en su empleo de la iconografía religiosa para transmitir un mensaje irreverente, iconoclasta y blasfemo.¹⁴⁰ Más aún, y entendiendo el barroco más allá de su dimensión religiosa, como una presencia constante en la cultura latinoamericana –un *ethos* en palabras de Bolívar Echeverría–¹⁴¹ prolongable hasta lo real maravilloso y el realismo mágico, *Madeinusa* se inserta en toda una tradición poética y de lógica de la representación desde la que propone interesantes variaciones y rupturas con el canon indigenista desde la especificidad del medio cinematográfico.

¹³⁸ Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas” y Sur. Casa de Estudios del Socialismo, 1997, p. 60.

¹³⁹ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1998, p. 220.

¹⁴⁰ Se inserta así en una tradición del barroco latinoamericano que, a diferencia del europeo, y, como mecanismo subversivo del sujeto colonizado, es profundamente pagano y sensual.

¹⁴¹ Ver “La clave barroca de la América latina”, ponencia presentada en el *Latein-Amerika Institut* de la Universidad Libre de Berlín en Noviembre de 2002 www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf Consultada por última vez el 12 de septiembre de 2018.

Ficha:

Madeinusa (España/Perú, 2005). Video HD a 35 mm, color, español/quechua. Duración: 104 min. Dirección: Claudia Llosa. Guion: Claudia Llosa. Fotografía: Raúl Pérez Ureta. Montaje: Ernest Blasi. Música: Selma Mutal. Sonido directo: Ferrán Mengod. Reparto: Magaly Solier, Carlos de la Torre, Yiliana Chong, Ubaldo Huamán, Melvin Quijada. Producción: Antonio Chavarrías, Claudia Llosa, José María Morales. Productoras: Oberón cinematográfica, Wanda Visión S.A., Vela Producciones S.A.C. Estreno: 23 de marzo de 2006 (Festival de Cine de Málaga *cine en español*, España). Premios: Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba: Mejor guión; Festival Iberoamericano de Cinema de Ceará, Brasil: Mejor guión, Mejor fotografía; Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia: Mejor actriz (Magaly Solier); Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina: Mejor película latinoamericana; International Film Festival Rotterdam, Holanda: Premio FIPRESCI; Cinélatino, Rencontres de Toulouse, Francia: Premio del jurado; Internationales Frauen Film Festival Dortmund, Colonia, Alemania: Mejor película; Festival de Cine de Málaga, España: Mejor película latinoamericana.

El violín

Francisco Vargas, 2006

Inicialmente un cortometraje con el que Francisco Vargas (México, 1968) se graduó del Centro de Capacitación Cinematográfica de México, *El violín*, convertido en largometraje en 2005, narra una historia de lucha social y sensibilidad artística urdida a través del personaje de Plutarco Hidalgo, un anciano violinista que vive con su hijo Genaro y su nieto Lucio. Los tres son músicos y campesinos, pero Genaro también es miembro activo de un movimiento guerrillero que busca levantarse en armas. Cuando el ejército ataca sorpresivamente a su poblado, ocupándolo, los rebeldes huyen a las profundidades de la sierra dejando escondida en el pueblo parte de sus municiones, mientras el resto de los desplazados se instala en las montañas en un campamento improvisado. La guerrilla planea el contraataque, pero el viejo Plutarco lleva a cabo su propio plan: valiéndose de su violín y su aparente indefensión, entra en la zona ocupada para rescatar las municiones. Para lograrlo, debe convencer al capitán al frente de que sus visitas tienen la única finalidad de supervisar su cosecha. El capitán, un hombre sensible e interesado en la música, obliga al viejo a tocar para él cada día mientras come, desarrollando así una suerte de aprecio hacia él. Inevitablemente, el plan de Plutarco falla, dando lugar a un desenlace que, aunque abierto, se infiere trágico.

El prólogo, acertadamente filmado con una cámara a nivel de piso, muestra una brutal secuencia de tortura y violación ejecutada por militares. El emplazamiento de la cámara construye un cuadro incómodo y distorsionado, que permite ver solo lo mínimo suficiente como para entender lo que está pasando. La baja iluminación, básicamente limitada a la luz diegética que entra por la choza en la que ocurre la acción, dibuja el contorno de los personajes sin descubrirlos en su totalidad, mientras que el sonido naturalista registra los chillidos y el llanto de los

maltratados. En contraste, la primera secuencia del filme propiamente tal, da inicio con una toma amplia de un paisaje serrano, sobre el que la cámara panea lentamente. Plutarco y sus descendientes salen de casa temprano por la mañana rumbo a lo que se entiende es un pueblo grande o ranchería donde trabajan como músicos callejeros. Plutarco es manco de una mano, por lo que debe sujetar el arco de su violín amarrándoselo al muñón vendado.¹⁴² Las redes de clandestinaje gracias a las que Genaro consigue armas para la guerrilla se muestran con elocuencia en una secuencia en un bar, cuya tensa narrativa se consigue exclusivamente mediante la música diegética y los ejes de mirada. Cuando regresan a casa Plutarco, Genaro y Lucio descubren que el ejército ha tomado las casas de su comunidad y apresado a la mujer de Genaro, quien se ve forzado a huir y esconderse mientras que Plutarco y el niño se asientan junto con los otros desplazados en las profundidades de la montaña. En estas secuencias, filmadas con cámara en mano, las mujeres y niños huyen y los militares torturan a los campesinos e incendian sus chozas.

Aunque se da por sentada, no existe en el texto cinematográfico mención explícita de la condición indígena de Plutarco y los suyos (en todo caso, según se entiende, se trata de indígenas altamente aculturados u occidentalizados). El filme está enteramente hablado en castellano¹⁴³ y el diseño de vestuario ha favorecido la apariencia indígena principalmente en las mujeres (peinado, vestimenta) mientras que los hombres lucen simplemente como hombres de campo (vestidos a la

¹⁴² No es una condición simulada: el actor realmente manco a causa de un accidente de pirotecnia y es también ejecutante de violín.

¹⁴³ Este aspecto ha de considerarse a la luz de la limitación presupuestaria. Contar con actores que pudieran interpretar en algún idioma indígena o bien realizar el rodaje en alguna zona más remota de México habría requerido una producción mayor. En cambio, el filme fue rodado en La Lobera, una localidad de menos de 200 habitantes y con altos índices de pobreza, ubicada en el Estado de México, y de donde es originario el director. Algunos habitantes de La Lobera también participaron en el rodaje como extras o prestadores de servicios. Al respecto puede verse el artículo “Tras las huellas de *El violín*”, *Revista Proceso*, 27 de mayo, 2007 www.proceso.com.mx/93105/tras-las-huellas-de-el-violin Consultado por última vez el 10 de julio de 2018.

manera occidental y algunos portando sombreros de paja); los guerrilleros, por otra parte, visten como milicianos. *El violín* opera, en términos generales, desde el solapamiento de las nociones de *indígena* y *campesino* sin entrar demasiado en las particularidades étnico-culturales de los protagonistas *en tanto que* indígenas. Una excepción digna de mencionar es la secuencia en la que los desplazados se reúnen en torno a una fogata en su campamento en la montaña. Cuando están solos frente al fuego, el nieto interroga a Plutarco sobre las razones por las que se encuentran ahí, lejos de su casa, y también sobre el paradero de sus padres. Plutarco inicia entonces un relato mítico que explica la existencia del bien y del mal, y la necesidad de que los “hombres verdaderos”¹⁴⁴ luchen contra los abusos de los “hombres ambiciosos”. Mientras Plutarco habla, la música extradiegética añade emotividad a su narración, al tiempo que la cámara en mano hace un lento recorrido (la secuencia dura más de dos minutos) que comienza en la cara del anciano, pasando después por la del niño para continuar por las llamas de la fogata, el humo, la tierra, la corteza de los árboles y, finalmente, con un plano abierto de la luna llena. La cuidada iluminación, por momentos pictórica, favorece el alto contraste del formato blanco y negro, acentuando el dramatismo de la imagen. Tal como señalan Pérez Taylor y Le Goff,¹⁴⁵ el mito que narra Plutarco remite al origen del universo del *Popol Vuh*, libro sagrado maya. Existe, por tanto, una fuerte implicación atávica que relaciona al protagonista con la tierra, la oralidad y el tiempo mítico de forma indefectible. No se trata, por otra parte, de la única secuencia que ocurre en torno a la hoguera, por lo que, además de un indicador temporal (al enfatizar el paso de los días y las noches), el fuego, en tanto que elemento cosmológico, representa también el momento del encuentro: la

¹⁴⁴ Hombres verdaderos es la traducción al castellano de *bats iviniketik*, que es como se autodenominan los indígenas de la etnia tzotzil, originaria de las zonas altas y bajas del estado de Chiapas (México).

¹⁴⁵ Citados en Filiberto Hernández, “Repensar la lucha desde la memoria y el diálogo: ‘El violín y los últimos zapatistas: héroes olvidados’”, *Chasqui*, vol. 39, no. 2, 2010, pp. 28–41 www.jstor.org/stable/41340867 Consultado por última vez el 31 de julio de 2018.

fogata es la única ocasión del día en que Plutarco, Genaro y Lucio pueden reunirse y hablar.

La elección del formato blanco y negro se explica, según palabras del propio director, por la intención de evitar el arraigo de la acción en una coyuntura histórico-geográfica concreta, así como para imprimir al filme un estilo documental.¹⁴⁶ De esta manera los personajes y el contexto de *El violín* podrían resultar genéricos para la gran mayoría de los países latinoamericanos, en los que un caso semejante podría haber sucedido en prácticamente cualquier lugar y fecha a partir de, más o menos, la década de 1960. No obstante, en el contexto mexicano (y para el público extranjero con un cierto conocimiento de México) el filme resulta una clara alusión a la guerrilla zapatista de 1994.¹⁴⁷ Por su poética, composición y formato, la fotografía recuerda a la cobertura gráfica que sobre aquella realizaron medios como *La jornada* y la revista *Proceso*, pero también al trabajo que fotógrafos como Marco Antonio Cruz y Mat Jacob ejecutaron en la Selva Lacandona en Chiapas. Todos ellos, de gran difusión e impacto, a la larga lograron crear un cierto “imaginario” del zapatismo, épico y melancólico, que dotó al movimiento de una identidad visual claramente discernible. La secuencia entre el primer y el segundo bloque dramáticos es un ejemplo claro de esta inclinación. El director aprovecha una secuencia de transición, construida a base de planos aparentemente descriptivos, para presentar sobrecogedoramente la penosa situación de los desplazados. Los encuadres y el montaje enfatizan determinados elementos para subrayar la situación de indefensión y pobreza (los rostros sucios de los niños, la escasez de cobijo y alimentos), mientras que el fondo musical (el

¹⁴⁶ “Detrás de cámaras.”

¹⁴⁷ La película, no obstante, deja bastante margen para la ambigüedad, ya que también podría remitir a la guerrilla en el estado de Guerrero de la década de 1970. Ángel Tavira, el actor no profesional que encarna a Plutarco, es oriundo de ese estado y un destacado intérprete y compositor de la música popular de la región (conocida como “tierra caliente”), por lo que ese tipo de melodías son las que abundan en la musicalización del filme. Las locaciones, sin embargo, se ubican en las zonas serranas del centro del país y no en la selva tropical.

tema del filme ejecutado por un violín rústico en tonos menores)¹⁴⁸ hace lo propio y complementa la maniobra de apelación emocional del espectador. En resumen, se trata de un trampantojo en el que desde una estética simuladamente documental y naturalista se imprime a los hechos una fuerte carga de drama y patetismo.¹⁴⁹ Como detecta Roger Bartra, en este tipo de “retratos” de indígenas tristes o afligidos se corre el riesgo de solapar “la tristeza del indio” (estado de ánimo a causa de su contexto) y “la aflicción en la que vive sumergido” (estereotipo esencialista según el cual los indígenas son intrínsecamente pesarosos).¹⁵⁰

Volviendo a la historia, cuando Plutarco se entera de que su nuera está desaparecida ofrece su cosecha a una suerte de hacendado (quien lo trata condescendentemente y se da a entender que lo estafa al hacerle firmar una hoja en blanco) a cambio de una burra en la cual pretende ir en busca de la mujer. No obstante, al saber que su hijo Genaro pretende ir al poblado a buscar las municiones, decide cambiar sus planes para ir él mismo a recuperarlas. Su violín se convierte en el pasaporte que le permite infiltrarse en el pueblo, ocupado por los militares. Aunque al principio los soldados lo maltratan, con su música Plutarco consigue lentamente ganar la simpatía del capitán quien paulatinamente desarrolla una suerte de empatía hacia el viejo. Al principio el capitán permite a Plutarco ir a visitar su cosecha dejando el violín bajo su resguardo, de modo que el

¹⁴⁸ En psicología musical los tonos menores proyectan tristeza.

¹⁴⁹ Desde luego, los numerosos debates sobre la imposibilidad del “grado cero” de objetividad en el género documental han demostrado que existe siempre una carga subjetiva detrás de la mirada “objetiva” o pretendidamente descriptiva (por poner solo un ejemplo puede verse François Niney et. al. , *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México: UNAM: CUEC, 2009). No obstante, esta estética documental del filme, asociada principalmente a la fotografía de prensa antes mencionada, conserva aún un cierto halo verista en contraste con las poéticas deliberadamente subjetivas de la fotografía “artística”.

¹⁵⁰ “A flor de piel: la disección fotográfica del indio” en *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, México: Random House Mondadori, 2013 pp. 97-115.

anciano apenas logra extraer del escondite un puñado de balas. La tensión aumenta conforme transcurren las visitas de Plutarco al capitán. La dirección enfatiza la sensación de peligro mediante el uso de planos holandeses, encuadres cerrados y un *tour de force* actoral entre Ángel Tavira (Plutarco) y Dagoberto Gama (el capitán) en un intenso y fascinante contrapunteo psicológico: de un lado tenemos la creciente profundidad psicoemocional del capitán, quien paulatinamente deja ver su sensibilidad y dimensión humana detrás de la severidad militar y, por otra, la astucia de Plutarco, quien por un momento logra hacer dudar al espectador sobre si el viejo realmente desarrolla alguna empatía hacia el capitán o simplemente finge. Se trata de un logradísimo juego de máscaras (mientras un personaje se la quita, el otro se la pone) conseguido a base de actuación y lenguaje cinematográfico. Finalmente el capitán permite a Plutarco llevar consigo su violín, que el anciano guarda en el escondite de las municiones para poder llevar estas en el estuche. Al día siguiente Plutarco regresa al poblado para intentar recuperar su instrumento, pero el capitán, quien lo ha descubierto, lo encara y, presumiblemente, lo asesina.

Más allá de la temática, la impronta musical de *El violín* resulta fundamental para el texto cinematográfico.¹⁵¹ Su estructura narrativa de prólogo, tres actos y epílogo está inspirada en el corrido (género musical mexicano similar a la juglaresca en el que se narran historias populares a través de una canción de métrica sencilla). El corrido se inserta de lleno en la tradición de la oralidad y es la música por excelencia asociada a la revolución mexicana, puesto que durante aquella gesta fue uno de los principales medios de información entre la población analfabeta y en las regiones remotas donde la prensa resultaba inaccesible. Tal como describen Catalina Lambert y Gilberto Giménez, a partir de la revolución, en México el

¹⁵¹ Es importante apuntar que antes de dedicarse al cine Francisco Vargas trabajó como productor de programas radiofónicos para la promoción y preservación de la música tradicional mexicana. En 2004 dirigió el documental, *Tierra caliente... se mueren los que la mueven*, centrado en el legado musical de Ángel Tavira.

corrido suele asociarse con un cierto imaginario de las luchas populares y con la vida rural, campesina.¹⁵² Nuevamente el símil con el zapatismo se hace patente: si durante la revolución mexicana los corridos zapatistas fueron de los más abundantes y célebres, el movimiento neozapatista de la década de 1990 retomó aquel género musical para difundir su lucha y generar cohesión e identidad entre sus simpatizantes. No es fortuito, por tanto, que el tema musical de *El violín* sea precisamente un corrido cuya melodía suena recurrentemente (diegética y extradiegéticamente), reforzando además el papel que la oralidad y la construcción de las memorias colectivas tienen dentro de los movimientos sociales. Es importante destacar que su letra solo aparece para abrir y cerrar el tercer tercio de la historia. Primeramente, cuando Plutarco le enseña a su nieto un par de fragmentos:

Esos Hidalgos eran hombres de importancia

que sus honores resonaban por doquiera.

Ellos bajaron a obedecer un llamado

de Don Cipriano y no volvieron a su tierra.¹⁵³

En el epílogo, Lucio, quien se entiende ha quedado desamparado tras la muerte de sus padres y abuelo, canta por las calles un desenlace/variación de aquella historia:

En las montañas ellos andaban luchando

por los derechos que el gobierno les negaba

¹⁵² Ver Catalina Lambert y Gilberto Giménez, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico”, *Revista Mexicana de Sociología* 59, octubre-diciembre, México: UNAM, 1997, pp. 221-244.

¹⁵³ En realidad esos versos pertenecen al conocido “Corrido a los hermanos Herrera”, pero en el filme se cambia aquel apellido por el de Hidalgo, en clara alusión a Plutarco [Hidalgo] y su familia.

con cientos de hombres y mujeres a su lado
de tantos pueblos por el tiempo olvidados.
Esos Hidalgos eran hombres de importancia
que sus honores resonaban por doquiera
ellos bajaron a obedecer un llamado
por la justicia y no volvieron a su tierra

En otra línea, pese a su intento por construir un relato sustentado en uno de los valores que con frecuencia se han asociado a los pueblos indígenas y cuya reivindicación ha sido parte de los movimientos indigenistas desde, al menos, la década de 1920 –la colectividad comunal en contraposición al individualismo capitalista moderno–¹⁵⁴ *El violín* termina siendo un drama construido en torno a un protagonista (héroe) individual a través de cuya historia se pretende establecer la metáfora de una problemática política amplia. El guion se centra en la historia de Plutarco y su familia –una línea narrativa paralela es la que desarrolla la interacción entre el protagonista y el capitán– dando poquísimo lugar a la interacción de esos tres personajes con otros miembros de su comunidad (al margen de la guerrilla, que constituye, por así llamarlo, una comunidad paralela que tampoco se desarrolla cabalmente en el filme). Lo anterior es evidente en las secuencias de las fogatas: en la primera de ellas (en la que Plutarco narra el mito) un primer plano muestra a varios individuos sentados en torno al fuego, casi sin interactuar entre ellos, mientras el anciano toca su violín; sin embargo, para dar paso a la narración de Plutarco, la cámara cierra paulatinamente hasta centrarse exclusivamente en el abuelo y el nieto, mientras los otros individuos lentamente se retiran de la

¹⁵⁴ Ver en el capítulo sobre indigenismo las reivindicaciones del comunitarismo de José Carlos Mariátegui. En sus apuntes de rodaje para *Yawar Mallku* (1969) Jorge Sanjinés, remite al filósofo boliviano René Zavaleta Mercado cuando afirma que “los indios se piensan primero como colectividad y después como individuos.” (en Wood, 2017: 91)

hoguera. De la misma manera, en las subsecuentes secuencias en torno al fuego los “encuentros” no tiene lugar a un nivel comunitario sino familiar (entre Plutarco, Genaro y Lucio). En la secuencia de transición a la que nos hemos referido con anterioridad, la cámara y la edición enfatizan la situación de desamparo de los desplazados; sin embargo, los planos no muestran interacción alguna entre ellos. Son seres abstraídos en su desgracia: no hablan, no cantan y los niños ni siquiera juegan.¹⁵⁵ La comparación con otros filmes indigenistas subraya este aspecto. En películas de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969) “la comunidad” tiene un papel decisivo en el curso de la acción individual de sus respectivos protagonistas –pensemos también en las secuencias en torno a la hoguera como lugar del encuentro atávico entre los miembros de la comunidad en aquellos filmes. En los melodramas indigenistas “clásicos” de Emilio Fernández la comunidad y la tradición trascienden la dimensión meramente contextual para actuar como determinantes del desarrollo de la trama. En los dos filmes de Claudia Llosa que se analizan en este trabajo (*Madeinusa*, 2005 y *La teta asustada*, 2009) ocurre lo mismo: mientras en *Madeinusa* la tradición del “tiempo santo” se impone como suerte fatal y a la vez oportunidad para la protagonista, en *La teta...* el papel de lo comunitario toca su culmen biopolítico con la somatización por parte de la protagonista de una experiencia traumática (el terrorismo) que no vivió más que como una experiencia maternal, familiar y, en definitiva, comunitaria. En contraste con todo lo anterior, en *El violín* la comunidad indígena/campesina, entendida como colectivo humano cohesionado y orgánico, tiene escasa o nula agencia en el curso de la acción, que es impulsada fundamentalmente por tres

¹⁵⁵ En este sentido es interesante retomar la reflexión de Roger Bartra, para quien el principal aporte del fotoperiodismo a la fotografía indigenista debería radicar en su alejamiento de la sordidez de las imágenes artísticas “típicas” en favor de “el ruido, el movimiento y el parloteo” que, a su entender, harían retroceder la imagen del indígena como ser melancólico, derrotado, de “orgullo marchito” y “fuerza reprimida.” Dada su emulación de una estética periodística, resulta paradójico que en *El violín* las imágenes se correspondan más a los cánones de aquella fotografía “artística” que a la que, según Bartra, el “fotoperiodismo” podría aportar un cambio de enfoques. Los lindes entre una y otro, sin embargo, podrían ser objeto de interminables debates.

actores: la guerrilla, el ejército y Plutarco, quien establece una particular articulación entre ambos grupos.

En relación con lo anterior, el personaje de Plutarco resulta complejo en varios niveles. Por una parte constituye la intersección entre su comunidad, la guerrilla y el ejército y, por otra, dada la estructura "generacional" del reparto principal, se emplaza alegóricamente como la figura del "viejo sabio", la fortaleza de la tradición y el pasado –mientras que Genaro representa el presente y la acción, y Lucio el futuro y la (¿des?)esperanza. En esta construcción de los personajes el lenguaje cinematográfico resulta decisivo: los movimientos de cámara oscilan entre un estilo ágil de cámara en mano, a menudo subjetiva (para narrar las secuencias de mayor acción, en las que interviene Genaro) y su contrapunto de lentos desplazamientos sobre trípode con los que se recorren los paisajes (en planos generales cuidadosamente compuestos) donde suele aparecer Plutarco. Así, a lo largo del filme se construye la imagen de Plutarco como representativa del tiempo mítico, la sabiduría, el estoicismo y la calma; mientras que el joven Genaro se nos presenta en atmósferas trepidantes y dinámicas. Resulta entonces paradójico que la acción principal del filme sea impulsada por el viejo y no por el joven, lo cual, volviendo a la importancia de la oralidad dentro del filme, parece remitir al refrán: "más sabe el diablo por viejo que por diablo." Pero desde cierta perspectiva, fundamental para el análisis del texto en clave indigenista, el personaje de Plutarco también recuerda a difundidos adagios populares mexicanos que refieren a una supuesta caracterología indígena: "indio taimado" (para referir a la presunta astucia con que los indígenas revierten su condición de desventaja frente a los no indígenas aparentando ser indefensos e ignorantes) y "no tiene la culpa el indio, sino el que lo hace compadre" (que alude a los supuestos riesgos de brindar a los indígenas demasiada confianza o amistad). El anterior es un punto por demás sintomático, pues aunque en términos generales el filme se posiciona en favor de los indígenas, su desarrollo no solo se inscribe dentro de la tradicional tendencia

fatalista del cine indigenista, sino que, acaso involuntariamente, parece reafirmar la veracidad de aquellos antiguos proverbios, demostrando hasta qué punto las creencias populares con respecto a los indígenas se han arraigado y operan en el imaginario colectivo en países tan profundamente racistas como México.

Uno de los principales aciertos del filme es la asignación del papel protagónico al intérprete y compositor de música popular Ángel Tavira –sin relación previa con el mundo del cine y quien debutó como actor a los 80 años en *El violín*. Si bien su condición *amateur* resulta en fallos ocasionales, principalmente relacionados con desvíos de la mirada fuera del eje de cámara (ya sea para acatar indicaciones del director o para buscar marcas en el piso), la espontaneidad, frescura y carisma del actor –quien encarna en Plutarco una faceta posible de su propia vida– consiguen desarrollar un personaje entrañable que logra apelar a la identificación y sensibilidad del espectador. La destacada interpretación de Dagoberto Gama en el papel del capitán, y la construcción de dicho personaje a nivel del guion y el lenguaje cinematográfico, no son *peccata minuta*: el hecho de mostrar al militar en su matiz más humano y sensible constituye el punto de inflexión que aleja al filme de la polarización ideológica y moral, así como del programatismo y el panfleto. A tal efecto, algunos diálogos (como cuando el capitán narra su infancia de orfandad y pobreza o cuando confiesa su voluntad de desocupar las tierras de los campesinos) e imágenes (el capitán intentando aprender a tocar el violín subvirtiendo la contraposición entre "las armas y las letras") resultan acertados tanto en su oportuna y sutil presencia dentro de la diégesis, como en su eficaz resolución visual y narrativa.

Además de sus valores artísticos intrínsecos, *El violín* ha tenido la virtud de incidir en la esfera pública mexicana tocando un tema sensible que, pese a su enorme relevancia, no había sido abordado hasta aquel momento desde el cine de

ficción.¹⁵⁶ Su estreno en México un año después de su estreno mundial por falta de distribuidores (y tras haber sido premiada en prestigiosos festivales y estado en cartelera en distintos países europeos) es claro indicador de la deprimida situación del cine nacional. No obstante, su recepción fue generalmente buena en prensa y la distribución de veinte copias en distintos puntos de la geografía nacional le permitió llegar a una audiencia de alrededor de ciento sesenta mil espectadores (cifras bastante significativas en México al tratarse de un filme de esta naturaleza). *El violín* es hasta el día de hoy el único largometraje de ficción de Francisco Vargas; le ha valido, sin embargo, para posicionarse como una de las propuestas cinematográficas latinoamericanas más destacadas de las últimas décadas.

Ficha:

El violín (México, 2006). 35 mm, b/n, español. Duración: 98 min. Dirección: Francisco Vargas. Guion: Francisco Vargas. Fotografía: Martín Boege Paré. Montaje: Francisco Vargas Quevedo, Ricardo Garfias. Música: Cuauhtémoc Tavera, Armando Rosas. Sonido directo: Isabel Muñoz Cota. Reparto: Ángel Tavera, Dagoberto Gama, Fermín Martínez, Gerardo Taracena, Mario Garibaldi. Producción: Ángeles Castro, Francisco Vargas, Hugo Rodríguez. Productoras: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Fidecine, Camara Carnal. Estreno: 11 de marzo de 2005 (Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México). Premios: Festival de Cannes, Francia: Premio al Mejor Actor (Ángel Tavera); Festival Internacional de San Sebastián, España: Mención Especial a Mejor Película Latinoamericana; Festival de

¹⁵⁶ En general la guerrilla campesina no había sido un tema presente en las artes de forma explícita, principalmente a causa de la censura ejercida por el partido en el poder que gobernó el país por siete décadas hasta el año 2000. Por poner un ejemplo tangencial sobre censura, la película acerca de la masacre estudiantil de 1968, *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), fue censurada por la aparición del ejército mexicano en una de sus secuencias.

Cine Iberoamericano de Huelva, España: Colón de Oro a la Mejor Película.

Cochochi

Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2007

A través del relato de una anécdota sencilla, *Cochochi*¹⁵⁷ muestra de forma simple la vida de dos preadolescentes en la Sierra Tarahumara en el norte de México. Antonio (Tony) y Evaristo son dos hermanos rarámuris que acaban de finalizar su educación primaria.¹⁵⁸ A pesar de ser un estudiante destacado, Tony no se siente atraído por la escuela y en cambio desea incursionar en el trabajo del rancho familiar. Evaristo, por su parte, desea seguir estudiando y llevar una vida bicultural: hablar, leer y escribir en castellano, así como interactuar con la vida fuera de su comunidad. Tony obtiene una beca para continuar sus estudios pero no quiere hacerlo, Evaristo sí aspira a continuar con su educación pero no tiene beca. Cuando son comisionados para llevar medicinas a una tía abuela que vive en una zona lejana de la sierra, los niños deciden llevarse el caballo de su abuelo sin autorización. Sin embargo, se pierden por el camino y el caballo desaparece mientras ellos piden orientación a otros chicos. Tony y Evaristo creen que el animal ha sido robado por Luis, uno de los muchachos a los que le pidieron ayuda al verse perdidos. Ante la eventualidad, los hermanos se separan: Antonio se dedica a buscar el caballo y Evaristo lleva la medicina a su destino. Cuando deciden volver al pueblo se enteran de que el animal ha vuelto solo a casa.

Uno de los aspectos más destacados del filme es el de presentar los devaneos entre la remota comunidad rarámuri y ciertas prácticas modernas (como la escolarización y la medicina) y propias de la globalización (incursión y consumo de

¹⁵⁷ La palabra en idioma rarámuri quiere decir “tierra de pinos”.

¹⁵⁸ La etnia rarámuri ("el de los pies ligeros" o "corredores a pie") es originaria del norte de México (estados de Chihuahua, Durango y Sonora) y por siglos ha sido conocida bajo el exónimo de tarahumara. La cadena montañosa ubicada en el estado de Chihuahua y perteneciente al complejo de la Sierra Madre Occidental ha sido, por extensión, denominada como Sierra Tarahumara.

grandes marcas y productos transnacionales como bebidas de soda, sopas instantáneas y videojuegos), sin establecer un juicio deliberado al respecto. Resalta también la capacidad de los realizadores para presentar profundos aspectos étnico-culturales del pueblo rarámuri sin enfatizarlos de manera exotista o desde la celebración folclórica o multiculturalista. En la primera secuencia, una dinámica cámara en mano da cuenta de un partido de baloncesto entre los niños de la escuela: excepto porque está hablada totalmente en rarámuri, la acción podría corresponder al patio de cualquier escuela del mundo. En la siguiente escena Tony escapa del colegio y se encuentra con un amigo que acaba de comprar una enorme botella de *Coca-Cola*¹⁵⁹; acto seguido los dos chicos se ponen a jugar un videojuego. En ningún momento se hace referencia alguna, explícita ni velada, a que aquellas prácticas atenten contra la identidad cultural o tengan algún efecto negativo en las vidas de los protagonistas. La cámara, que apenas se mueve lo mínimo necesario para seguir la acción, se limita a registrar los sucesos sin artificios que apelen o manipulen el juicio del espectador.

Como he dicho, el factor étnico no es explotado más allá de las circunstancias estrictamente contextuales de la trama. Así, apenas hay presencia en el filme de los ritos o costumbres religiosos del pueblo rarámuri y la cotidianidad de los protagonistas se presenta sin asomo de estereotipos idealizados. En la secuencia de la graduación escolar, la ceremonia se lleva a cabo en castellano¹⁶⁰ y de acuerdo con los protocolos que se siguen en casi todas las escuelas públicas de

¹⁵⁹ Por su formato “familiar” se intuye será la bebida que acompañe el almuerzo del día en casa.

¹⁶⁰ La educación es un aspecto de gran importancia dentro del filme y entronca completamente con los debates indigenistas más álgidos. Tal como se explicó en el capítulo sobre el indigenismo latinoamericano, la educación ha sido un elemento crucial para las políticas indigenistas en México. Mientras desde el paradigma integracionista promovió por décadas la escolarización en castellano, en detrimento de la enorme gama lingüística y cultural de los indígenas del país, el multiculturalismo reciente ha reivindicado la educación en los idiomas originarios de los pueblos indígenas. En esta línea no es casual que hacia el final del filme Tony saque de su mochila un libro de texto que corresponde a la asignatura de “Español” (así se denomina en México a la asignatura que en España se conoce como “Lengua española”).

México: mientras los honores a la bandera dejan entrever el peso aplastante del estado nacionalista en la educación, el *vals* de graduación da cuenta de los complejos mecanismos culturales que han llevado a los pueblos indígenas a sumarse a dinámicas tan mundialmente extendidas como las *prom dances* estadounidenses. En este sentido, es interesante recalcar que en esta ocasión los niños, lejos de vestir la puesta de largo al estilo occidental, están ataviados con las versiones más elegantes, “de gala”, de sus vestimentas tradicionales.

Desde el inicio del filme la presencia de la radio logra convertirse en un personaje más: en un territorio tan vasto como la Sierra Tarahumara, y limitados en sus infraestructuras tecnológicas y de comunicación, el mejor medio de difusión y articulación social para muchas comunidades indígenas ha resultado ser la radio comunitaria. Hacia el inicio del filme el abuelo de Tony y Evaristo reciben a través de la radio el mensaje de que su pariente está enferma, así como la solicitud del envío de la medicina. Gracias a la radio también se difunde la noticia de que la carrera rarámuri tendrá lugar pronto: se trata de un gran acontecimiento entre las comunidades indígenas de la sierra como se verá con posterioridad. Las radios indígenas comunitarias prestan, como se ha visto, un servicio social poco usual en las grandes radiodifusoras urbanas y, además, tienen la ventaja de estar gestionadas por los mismos indígenas y, por tanto, habladas en sus idiomas maternos, lo que resulta fundamental para gran parte de la población que no habla castellano.

A lo largo de su viaje los hermanos conocen, cada uno por su cuenta, todo un repertorio de gentes, lugares y prácticas culturales de la sierra que atraviesan. El montaje paralelo va mostrando de manera intercalada escenas de la travesía de uno y de otro. Evaristo se une a un caminante solitario con el que visita una cantina. Ahí puede observarse la dinámica de envío de mensajes amorosos (cortejo romántico) a través de la radio comunitaria, pero también la atmósfera general de desolación que reina en aquellas tierras azotadas por la pobreza y la emigración.

Cuando finalmente llega a la casa de sus tíos, los apacibles ancianos lo cuidan y alimentan con gran ternura. Por su parte, Tony conoce a una chica que va a celebrar una fiesta a la que lo invita y en la que el muchacho intenta obtener información sobre el paradero de su caballo. En un revelador diálogo los hombres alcoholizados preguntan a Tony si durante su travesía se cruzó con algún blanco, pues es probable que los blancos le robaran el caballo: “quieren todo para ellos”, asegura uno de los interlocutores. Cuando vuelve a encontrarse con Luis, el chico que él cree le ha robado su caballo, Tony tiene una fricción con él, pero los adultos invitan a los dos jóvenes a beber y reconciliarse. La carrera rarámuri tiene lugar y Tony acude con Luis para preguntar si alguien apostó un caballo. Ante el fracaso de su búsqueda, y después de oír por la radio el llamado de su hermano para encontrarse en una escuela de la zona, Tony decide encaminarse hacia aquel punto para reunirse con Evaristo.

Emulando algunos códigos del cine documental, y con un estilo minimalista, el lenguaje cinematográfico del filme oscila entre la cámara en mano y una cámara sobre trípode que se mueve lo mínimamente necesario para registrar las acciones y establecer los contextos. La estética es completamente naturalista, no existen efectos visuales, sonoros ni de montaje que rompan de forma dramática con el aura verista que prevalece en el filme. Como no podía ser de otro modo, el rodaje se llevó a cabo directamente en la sierra¹⁶¹ y se incorporaron como protagonistas los propios habitantes de la zona. En consecuencia, las actuaciones adolecen de la naturalidad que sí se proyecta mediante la imagen, pues los actores se muestran inexpresivos y permanentemente cohibidos ante la cámara, además de que los diálogos resultan lentos y carentes de fluidez. En su papel de sí mismo, Evaristo, es el único que por momentos llega a transmitir genuinos matices emocionales.

¹⁶¹ Concretamente en el ejido de San Ignacio en el estado de Chihuahua.

Un logro mayúsculo del filme radica en su peculiar empleo de la paisajística sin caer en el preciosismo. Las recurrentes tomas panorámicas de los entornos naturales no cumplen otra función que la de proveer contexto a la trama, y las composiciones de aquellos cuadros son sencillas o incluso deliberadamente descuidadas, como si se tratara de un cine casero o testimonial. En realidad, el filme en su conjunto bien podría leerse como una evocación no lírica de la inmensidad de la sierra y, en consecuencia, del distintivo cultural del pueblo rarámuri en su sentido primario de “corredores” por excelencia: a través de la trama y de la fotografía se logra transmitir con eficacia la vasta lejanía que separa unas rancherías de otras y, con ello, la imperiosa necesidad de los rarámuris de recorrer a pie, a caballo o en vehículos motorizados cientos de kilómetros para poder comunicarse —estamos hablando de que la Sierra Tarahumara comprende un territorio de cerca de cincuenta mil kilómetros cuadrados con una topografía sumamente accidentada.

El énfasis en los temas de comunicación y transporte es sutil, pero efectivo. Como he dicho, un elemento fundamental para el desarrollo de la trama es la arraigada presencia de la radio comunitaria, un mecanismo que ha permitido a los indígenas entretenerse, mantenerse informados y enviarse mensajes de un extremo de la sierra al otro. La carrera rarámuri es presentada como uno más de los episodios por los que tiene que pasar Tony en su intento por recuperar el caballo y, con gran habilidad, el guion aprovecha la coyuntura para mostrar la importancia que dicha carrera tiene en la vida social rarámuri y cómo se entreteje, más allá de su dimensión como certamen deportivo, con los aspectos étnicos más profundos de aquel pueblo. La *rarajipari* o “carrera de la bola” es uno de los principales distintivos culturales de los rarámuris y consiste en una centenaria tradición en la que dos equipos de cuatro o más personas (hombres y mujeres) atraviesan hasta doscientos kilómetros en una dinámica de patear y luego correr tras una bola de madera, habitualmente hecha de raíces de encino, fresno o madroño. Está, por

tanto, a caballo entre una carrera de velocidad y el ancestral “juego de pelota” mesoamericano. La carrera puede durar hasta un día y quienes no participan en ella son igualmente activos en apoyar a los competidores, no solo con voces de aliento, sino también proporcionando agua y pinole¹⁶², o bien iluminando el camino cuando se hace de noche. La carrera de la bola articula la vida social, pues se realiza principalmente en tiempo de cosecha, suele acompañarse con apuestas, y en ella compiten distintas localidades de la sierra, por lo que es un punto de encuentro entre todas ellas.¹⁶³ Es muy destacable el hecho de que la secuencia que registra la *rarajipari* esté filmada con un minimalismo absoluto y lejos de los códigos del cine etnográfico: primero la cámara presenta un medio plano del *chokeame* u organizador mientras dicta las reglas del juego, y después hace un breve acercamiento a las manos de los jugadores mientras sostienen la bola, y luego a sus pies cuando la patean. Reveladoramente, más que enfatizar en la carrera como tal, el montaje y los movimientos de cámara se centran en la inquietud de Tony por saber si alguien apostó un caballo.

Por momentos demasiado lento, el montaje no permite mantener una tensión constante ni variar la intensidad emocional, lo cual es un desacierto mayúsculo si consideramos que este último aspecto podría explotarse con mayor eficacia dada la intrínseca sensibilidad de la temática del filme, en la que se involucran elementos como infancia, la transición a la adolescencia y los ritos de maduración afectiva. Pese a ello, y gracias a su estructura de *road movie* el filme hace manifiestas las inquietudes más profundas y urgentes de los dos protagonistas, cuyas vidas parecen limitarse a dos opciones: trabajar para satisfacer las

¹⁶² Alimento de origen prehispánico que se elabora tradicionalmente a base de harina de maíz endulzada con azúcar o piloncillo. Puede consumirse sola, como dulce; o bien servir como base para una bebida del mismo nombre, que se bebe fría o caliente.

¹⁶³ En el año 2000, la “carrera de la bola” fue certificada como uno de los primeros diez deportes tradicionales considerados por TAFISA (*Trim And Fitness International Sport For All Association*) como patrimonio cultural de la humanidad. (Federación Mexicana de Juegos y Deportes Autóctonos y Tradicionales 2005: 32)

necesidades inmediatas y ayudar a la familia, o bien continuar estudiando con la esperanza de que ello les permita mejorar sus condiciones de vida. La responsabilidad y no la tradición se presenta como el principal imperativo moral y la fuente de conflicto que rige las acciones individuales de los protagonistas, así como su relación con la comunidad. El viaje de Tony y Evaristo tiene como objetivo cumplir con el deber mayúsculo de llevarle medicinas a su tía abuela enferma y el periplo se torna en su desesperado intento por recuperar el caballo. Una de las secuencias finales muestra a los dos niños debatiendo sobre su coartada al regresar con el abuelo para justificar ante aquel el extravío del caballo: proponen igualmente mentiras infantiles (“el caballo se enfermó y murió”) y sesgadas invenciones inspiradas en sus contactos por la sierra (“los blancos nos lo robaron”), pero cuando el pequeño Evaristo propone asumir su responsabilidad por no haber atado bien al caballo, su hermano replica: “No te preocupes por eso. Eso no nos enseñaron en el colegio.” Se introduce con absoluta delicadeza –y no es la primera ocasión– uno de los debates más candentes en materia de indigenismo que es el de las escuelas rurales y el tipo de preparación que se debe ofrecer a los indígenas. En este caso es evidente que el colegio no preparó a los niños para enfrentar un problema cotidiano dentro de sus contextos.

Finalmente, Evaristo decide volver con su abuelo y asumir la responsabilidad por la pérdida del caballo. La cámara en mano lo sigue por detrás, encuadrado en un medio plano, mientras su voz en *off* hace audible su monólogo interior. Es probablemente el momento de mayor intensidad emocional: Evaristo rompe en llanto mientras ensaya los posibles pretextos con que justificarse frente al abuelo. Alejándose del fatalismo distintivo del cine indigenista, *Cochochi* tiene un final feliz: el abuelo le comunica a Evaristo que el caballo ha vuelto y Tony decide cederle la beca a su hermano para que pueda continuar con sus estudios. No es fortuito que la película comience y termine en una escuela y con sendas secuencias habladas en castellano. Se establece así un comentario clarísimo con

respecto a los debates y desafíos de la educación multicultural indígena, pero no por ello deja de hacerse una exhortación a la escolarización. La música extradiegética de la escena final, o epílogo, consiste en un festivo tema rarámuri interpretado por un instrumento de cuerda. Inicia justamente cuando el profesor pasa lista a la clase y Evaristo se hace pasar por Tony sin que el maestro repare en ello. De la toma cerrada del sonriente rostro de Evaristo se corta a la de Tony quien mira hacia la escuela desde afuera y luego se aleja caminando, y después corriendo, por el campo junto con dos chicos de su edad. La melodía va *in crescendo* conforme la velocidad de los chicos aumenta y recuerda a la secuencia, muy al inicio del filme, en la que los dos hermanos galopan a caballo por la inmensidad de la sierra acompañados por la misma pieza musical.

Cochochi constituye un retrato sencillo, sensible y veraz de la encrucijada actual de los herederos indígenas y presenta algunos de los puntos más álgidos de las problemáticas en torno a ellos¹⁶⁴ sin señalarlas con un peligroso “dedo moralizador.”¹⁶⁵ Antonio y Evaristo se presentan como seres reales con problemas concretos, vinculados particularmente con su subsistencia y con asuntos tan inmediatos como la pérdida de su caballo y el temor al enojo de su abuelo. Contraviniendo la tendencia recurrente del cine indigenista, en este filme no hay héroes épicos, dramas desgarradores ni problemas sin solución posible. Podría decirse que se trata de un *coming of age* indígena en el que los conflictos de los protagonistas no están intrínsecamente determinados por su etnicidad, aunque sí relacionados con ella. En realidad, las diatribas de los dos niños podrían ser las de

¹⁶⁴ Incursión y consumo de grandes marcas y empresas transnacionales; desconocimiento del español como situación de desventaja frente a la cultura dominante; dificultades en y para la escolarización; el alcoholismo como principal recurso de ocio y escape; abandono de las áreas rurales por sus malas condiciones de vida (falta de agua potable, luz, vivienda...) y la idea ampliamente difundida de que la emigración a Estados Unidos representa la solución a sus carencias y necesidades, son solo algunas de ellas.

¹⁶⁵ La expresión es de Mieke Bal, quien la usa para referir a la capacidad del arte para ser político sin autoproclamarse como tal. “Arte para lo político”, *Estudios visuales*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte, n.7, diciembre 2009, p. 41.

cualquier chico en la etapa de convertirse en adulto: travesuras, miedos, retos y responsabilidades. En este filme la anécdota se opone a la historia y se erige como el enclave marginal para contar un suceso aparentemente simple, pero pleno de sentido.

Ficha:

Cochochi (México/UK/Canadá, 2007). 35 mm, color, Rarámuri. Duración: 87 min. Dirección: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán. Guion: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán. Fotografía: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán. Montaje: Israel Cárdenas, Yibran Assaud. Música: Israel Cárdenas. Sonido directo: Alejandro de Icaza. Reparto: Luis Antonio Lerma Torres, Evaristo Corpus Lerma Torres, José Ignacio Torres Rodríguez, José Ángel Torres Rodríguez, Luis Alfredo Villalobos Nevares, Cristóbal Nevares, Juan Nevares, Manuela Torres, Luis Marcial Bernardino Torres, María Rosa Rodríguez, Silverio Villalobos. Producción: Pablo Cruz, Donald K Ranvau. Producción ejecutiva: Gael García Bernal. Productoras: Canana Films, Buena Onda Pictures, Alcove Entertainment, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Canada World Cinema Pictures. Estreno: 7 de octubre de 2007 (Festival Internacional de Cine de Morelia, México). Premios: Festival Internacional de Cine de Gijón, España: Premio FIPRESCI; Muestra Latinoamericana del Festival de Cine de Gramado, Brasil: Premio a la Mejor Película; Festival de Cine de Miami, USA: Premio del Jurado; Festival Internacional de Cine de Toronto, Canadá: Premio Discovery Award; Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, Francia: Premio a la Mejor Película, Premio FIPRESCI a la Mejor Ópera Prima.

Corazón del tiempo

Alberto Cortés, 2008

Un acontecimiento cultural sin precedentes, *Corazón del tiempo* es un largometraje de ficción rodado en un poblado zapatista de Chiapas y coproducido por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.¹⁶⁶ Con una estructura completamente linear, la acción tiene lugar en una comunidad zapatista en lo más profundo de la selva Lacandona, donde la joven Sonia es “pedida” a la manera tradicional para casarse con Miguel, dirigente juvenil de la comunidad a quien conoce desde la infancia. Sin embargo, la muchacha no ama a Miguel y en cambio se enamora del teniente guerrillero Julio, quien lucha por la causa zapatista desde la profundidad de la selva. El amor de Sonia y Julio pone en predicamento la estabilidad de la comunidad y genera conflicto entre los civiles y el ejército insurgente. Mientras tanto, el Ejército Nacional acosa a las comunidades rebeldes y aprieta su cerco contra ellas. La historia de amor se ve enmarcada en el contexto de las comunidades zapatistas y sus negociaciones entre las tradiciones ancestrales y los idearios revolucionarios, así como en la vida en resistencia y la lucha por su autonomía.

Como era de esperarse, *Corazón del tiempo* estuvo protagonizada por los mismos habitantes de la junta de buen gobierno *Hacia la Esperanza*¹⁶⁷ y el guion, a cargo del director Alberto Cortés y del periodista y poeta Hermann Bellinghausen,¹⁶⁸ intenta abordar las problemáticas actuales de las comunidades zapatistas

¹⁶⁶ Hasta donde tengo noticia es un caso único de un largometraje de ficción coproducido por un ejército guerrillero.

¹⁶⁷ Las juntas de buen gobierno son unidades organizativas de las comunidades autónomas zapatistas. Se forman con representantes de los municipios autónomos de las comunidades que forman parte de cada región o Caracol.

¹⁶⁸ Como reportero del diario *La Jornada*, Bellinghausen es el único periodista que se ha mantenido en Chiapas como enviado especial permanente desde 1994 y ha sido señalado, sin pruebas concluyentes, como miembro y colaborador del movimiento zapatista. Ver Jose Gil Olmos Ramírez, *Los reporteros mexicanos en la guerra zapatista*, Saarbrücken: Editorial Redactum, 2014.

enfatisando en dos aspectos: la situación de la mujer y el choque generacional de la población más joven con las tradiciones ancestrales.¹⁶⁹ Con respecto al guion, uno de los aspectos que más llaman la atención es la enorme disparidad entre la calidad de las actuaciones y los contenidos de sus parlamentos. Por su estructura y contenido (a menudo se asemejan más a panfletos que a genuinas conversaciones) los diálogos de los personajes carecen de espontaneidad y fluidez, por lo que son prácticamente recitados por los actores en una extraña operación que, además de restar verosimilitud a la trama, recuerda a una puesta en escena de tipo teatral –la manera de hablar de los indígenas chiapanecos, que introduce arcaísmos también usados en el castellano de algunos países centroamericanos (especialmente en Guatemala), remite al español antiguo por lo que, en consonancia con la estructura y temática romántica de la trama, la dramaturgia general del filme recuerda al teatro de la llamada Época de Oro de la literatura española.¹⁷⁰

Al estar grabado con cámara en mano, el filme mantiene un estilo semi-documental y la trama se desarrolla más mediante montaje que por los movimientos de cámara propiamente tales. La acción discurre enmarcada por cuadros costumbristas que retratan la cotidianidad de las comunidades indígenas autogestionadas. La “petición” de Sonia tiene lugar como un acuerdo contractual entre su padre, su futuro esposo y el padre de este, sin participación alguna de las mujeres de la familia, y se cierra el trato dando como dote una vaca. Sonia, sin embargo, se muestra suspicaz al respecto: “hago cuenta que me cambiaron por la vaca” le dice a su futuro esposo, quien se limita a responder: “es el costumbre, así se hace siempre.” (sic) Conforme la historia se desarrolla, las conversaciones entre

¹⁶⁹ Es importante tener en mente que para 2009, año de realización de la película, habían pasado ya quince años desde el levantamiento insurgente de 1994 y veinticinco desde la creación del EZLN, por lo que muchos de los jóvenes protagonistas de *Corazón del tiempo* nacieron o se criaron dentro del zapatismo.

¹⁷⁰ Además del voseo se introducen construcciones gramaticales como “un mi amigo” en lugar de “mi amigo.”

la abuela de Sonia y su nieta menor (hermana pequeña de la protagonista) permiten establecer una comparación entre la situación actual y las antiguas condiciones de vida de los indígenas, así como del papel de la mujer dentro de la comunidad. La anciana se convierte así en la voz de un relato que discurre en paralelo a la trama y, a la vez, deviene la figura tutelar de la acción diegética. En ocasión de la "petición" de Sonia, la vieja Zoraida relata el peonazgo o semiesclavitud en que vivió antes de huir con su marido hacia la selva, donde tuvieron que "abrir monte" para poder sembrar el maíz. La estructura generacional del elenco (anciana, niña y joven) recuerda a otras películas indigenistas como *El violín*, en las que la distribución de los personajes principales en las "tres edades" resulta la coartada perfecta para comentar la situación pasada, presente y futura de los pueblos indígenas. Más adelante el canto aflamencado de Marina Abad, "la canillas",¹⁷¹ hará explícito el planteamiento: "eran tres historias diferentes que a la vez era una sola . . . una abuela, una niña y una muchacha que un día decidiría su futuro de manera diferente."

No es la única ocasión en que la banda sonora actúa como complemento narrativo de manera patente, llegando al grado de que en repetidas ocasiones el montaje está dado en función del ritmo de la música extradiegética, emulando los códigos de los videos musicales. La música es uno de los aspectos que más destacan en este filme, no sólo por la forma en que actúa dentro del texto cinematográfico, reforzando la narrativa y apelando constantemente a las emociones del espectador, sino por sus características intrínsecas. En *Corazón del tiempo* la banda sonora reúne a una variedad de intérpretes y estilos, como el coro infantil

¹⁷¹ Del grupo *Ojos de brujo*. Formado en Barcelona en 1996 y desintegrado en 2013, el grupo se caracteriza por su fusión de estilos y sus letras de crítica social, que abordan temáticas como política, pobreza y marginación. En 2006 el periodista Luis Hidalgo lo describió como "una de las bandas que mejor representan la Barcelona multicultural y la 'world music' hecha en España, con tanto o más éxito fuera que dentro." Ver Luis Hidalgo, "Del Raval al mundo" en *El País Semanal*, 5 de febrero de 2016 elpais.com/diario/2006/02/05/eps/1139124408_850215.html Consultado por última vez el 29 de agosto de 2018.

del pueblo de San José del Río y un grupo local de marimbas chiapanecas, la cantante mexicana Cecilia Toussaint, quien en la década de 1970 fue miembro fundador del grupo de música folklórica¹⁷² *La nopalera*¹⁷³ (parte del movimiento cultural autodenominado como “izquierda festiva”, que entendía la alegría y la fiesta como mecanismos de combate y resistencia), el grupo español *Ojos de Brujo* y los cubanos Kelvis Ochoa y Descemer Bueno, conocidos entre otras cosas, por su musicalización del largometraje *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005) y su fusión de música tradicional cubana con géneros como el *funk* y el *pop*. Esta música “mundial”¹⁷⁴ o *neo folk* refleja y sintetiza con fidelidad el espíritu multicultural y altermundista que ha caracterizado al movimiento zapatista en su lucha política y su reivindicación étnico-cultural. El carácter festivo de las melodías complementa la operación de presentar la vida en las comunidades indígenas en resistencia como armónica y alegre. Una de las secuencias más importantes es aquella

¹⁷² No se trataba de música folklórica al uso, sino de todo un movimiento cultural de rescate y reivindicación de la música folklórica en América Latina en línea con el espíritu de la nueva trova, la canción protesta y, más adelante, el *rock and roll*. A ese movimiento se le denominó como “Nueva Canción”. Durante las décadas de 1960 y 1970 surgieron grupos como *Los folkloristas* (México), *Los Calchakis* (Argentina), *Quilapayún* (Chile), *Inti Llimani* (Chile) y *Los xochimilcas* (México). La tendencia se prolongó después con solistas como Rockdrigo (“El poeta del nopal”), Nina Galindo y la misma Cecilia Toussaint. Ver “Nueva canción, disco del grupo La Nopalera” *Revista Proceso*, 2 de abril, 1977. www.proceso.com.mx/3743/nueva-cancion-disco-del-grupo-la-nopalera. Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

¹⁷³ El grupo surgió de forma improvisada cuando un grupo de músicos se reunió para acompañar al chileno Ángel Parra (hijo de Violeta Parra), que estaba en México como asilado político, en su concierto en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México. Ver Rosario Reyes “La Nopalera revive aquella 'izquierda festiva' en un CD” *El financiero*, 3 de junio de 2015. www.elfinanciero.com.mx/after-office/la-nopalera-revive-aquella-izquierda-festiva-en-un-cd Última consulta 22 de octubre de 2018.

¹⁷⁴ El género “world music” o “música global” integra de forma amplia géneros populares, étnicos y/o folclóricos de diversas regiones del mundo y está en estrecha relación con el fenómeno de la globalización y la celebración de la diversidad cultural. Algunos intérpretes de “world music” son la cantante mexicana Lila Downs o el cantautor franco/español Manu Chao. Ver: Philip V. Bohlman. *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2002.

protagonizada por Sonia y su familia en la que se narra la cosecha del maíz.¹⁷⁵ Construida mediante montaje, la secuencia muestra a niños, mujeres jóvenes y hombres trabajando en el campo. La jornada del día se relata mediante elipsis al ritmo del canto coral extradiegético de los niños de San José del Río: “de esta tierra no hay quien me saque, no dejaré que me la arrebaten”. Como puede verse, la secuencia en su conjunto no es otra cosa que una manifiesta afirmación agrarista.

De vuelta a casa después de la jornada, la familia encuentra un tepezcuintle¹⁷⁶ e intenta cazarlo sin éxito. La bala mortal proviene del rifle del joven insurgente Julio quien cede el animal a los civiles. Es la primera ocasión en que Sonia y el guerrillero se encuentran, y a partir de entonces se irán conociendo mediante recurrentes encuentros furtivos. A la par del romance está la resistencia: las muchachas se turnan para llevar alimentos a los guerrilleros, mientras los jóvenes milicianos trabajan en la logística que les permitirá llevar la electricidad al poblado. Miguel, el prometido de Sonia, recibe el encargo de transportar la turbina a través del cerco militar. La imaginería revolucionaria enfatiza frente al espectador el hecho de que la trama no se desarrolla en cualquier poblado indígena, sino en un enclave zapatista: los rostros de Ernesto “Ché” Guevara, Emiliano Zapata y el subcomandante Marcos son una presencia constante en el filme, ya sea estampados en las camisetas de los personajes, en impresiones que cuelgan adornando las paredes o pintadas con *stencil* en los muros exteriores de los barracones de la comunidad. El sonido de los helicópteros militares sobrevolando la zona consigna la presencia constante del Ejército Nacional en la región, así como la perseverancia con la que los indígenas han incorporado la retórica y resistencia revolucionaria como una forma de vida: en la secuencia en la que los

¹⁷⁵ En *Corazón del tiempo* el maíz, en todas sus presentaciones, será una imagen recurrente y actuará como símbolo del origen, el orgullo y la lucha por la tierra.

¹⁷⁶ Roedor comestible.

jóvenes milicianos trabajan en la instalación eléctrica, uno de ellos manifiesta lo bien que le vendría una cerveza, pero no puede consumir alcohol porque las “leyes revolucionarias” lo prohíben. La retórica revolucionaria se consolida mediante los pronunciados contrapicados con los que la cámara tiende a presentar a los militares zapatistas a menudo montando a caballo¹⁷⁷, o bien haciendo guardia o guarecidos en sus campamentos en el interior de la montaña.

Hacia el tercer tercio del filme, cuando Sonia manifiesta que no está dispuesta a consumir el matrimonio concertado con Miguel, el ofendido padre del muchacho expone el caso ante la capitana insurgente, quien es la superior de Julio. Se acuerda entonces tratar el asunto en una asamblea a la que asisten todos los miembros de la comunidad y también representantes del ejército zapatista. Habla primero el padre de Miguel, quien se declara “afectado” por la interferencia de un miembro del ejército insurgente (Julio) en las costumbres civiles de la comunidad: “vino a enamorar a una muchacha que está debidamente pedida.” En segundo lugar habla el padre de Sonia, quien se compromete a “reparar el daño” devolviendo la vaca y brindando al padre de Miguel una carga de café y una de maíz en compensación por el agravio. Añade después que la tradición ha cambiado y que hoy son los jóvenes quienes deben decidir: si Sonia quiere estar con Julio, deberá solicitar su ingreso al EZLN para irse con él a la montaña. Toca el turno entonces a la comandante insurgente, quien manifiesta que: “si una muchacha de comunidad se va con un insurgente, eso significa que lo va a seguir en la montaña.” Sonia interrumpe el discurso de la comandante manifestando que la decisión de cada persona sobre su vida es un asunto individual y que las mujeres merecen voz y libertad para decidir sobre sus vidas; también dice que, aunque ama a Julio, no tiene intención de irse a la montaña. Este es un aspecto importante, porque no es la primera vez que la protagonista expresa su deseo de

¹⁷⁷ En el imaginario mexicano el ícono del revolucionario a caballo es de enorme poder evocador y remite al caudillismo revolucionario de principios del siglo XX.

permanecer en la comunidad; se lo ha manifestado así a Julio, a su padre, a su amiga y, en esta ocasión, lo hace ante la comunidad entera. Lo que Sonia pretende es casarse con Julio, pero permanecer en la comunidad desarrollando su trabajo como maestra. A todas luces, su aspiración rompe con la dinámica establecida de que las mujeres casadas con militares del EZLN deben unirse también al ejército y “seguir a sus hombres” en la montaña. Mientras Sonia realiza su monólogo, la cámara oscila entre el rostro de la joven y el de su sonriente abuela, estableciendo nuevamente la dialéctica entre juventud y vejez, progreso y tradición.

A pesar de que los parlamentos proclaman una cierta política de género comprometida con las libertades y los derechos de la mujer, lo cierto es que un análisis detallado del texto cinematográfico permite poner en duda que el mensaje final del filme se encamine en aquella dirección. En primer lugar, y para terminar de describir la secuencia de la asamblea, hay que decir que la intervención de Sonia finaliza cuando ella solicita “autorización” a la comunidad para tomar su propia decisión, pero la situación no se resuelve porque la asamblea es suspendida a causa de la llegada de un grupo militar al que el pueblo entero confronta y ahuyenta. No es la primera vez que Sonia es interrumpida en su momento de empoderamiento: muy al inicio del filme, cuando confronta a Miguel por haber sido “cambiada” por una vaca, la discusión entre los dos jóvenes se ve interrumpida por un asunto banal. Así, el guion tiende a plantear las situaciones de fricción y conflicto pero sin mostrar al espectador su resolución, recurriendo para ello a este tipo de interrupciones en los puntos más álgidos, o bien mediante elipsis.

Dado que la secuencia de la asamblea se ve interrumpida, siempre queda la duda de qué habría pasado en caso de que aquella hubiese proseguido: ¿habría la comunidad “autorizado” a Sonia para decidir su futuro por ella misma? ¿se habría resuelto el embrollo pacíficamente y exclusivamente mediante el diálogo? Si desde la lógica moderna “occidental” puede resultar desconcertante el hecho de

que un asunto de índole personal –y solo hasta cierto punto, familiar– se discuta en común (asamblea ciudadana), la petición final de la protagonista termina por completar la imagen de que en las comunidades indígenas zapatistas la prioridad es el colectivo y no el individuo. No se puede decir por tanto que en este filme lo personal sea político porque lo personal apenas tiene cabida. El asunto no es baladí, pues nos encontramos frente al entronque de dos tradiciones de pensamiento profundamente poderosas: de un lado el peso que la jerarquía, la comunidad y la tradición tienen entre las poblaciones indígenas y, del otro, los ideales colectivistas de la izquierda moderna, así como la verticalidad de las estructuras y cargos militares adoptados por los ejércitos guerrilleros en América Latina.

El lenguaje cinematográfico no parece posicionarse lejos de lo que Laura Mulvey ha denominado como “la jerarquía normativa de las miradas”, según la cual el hombre mira y la mujer es el objeto de la mirada.¹⁷⁸ Reveladoramente, en los encuentros entre Sonia y Julio, y sin tratarse de un asunto de mera estatura, ella suele ubicarse por debajo de él, por lo que al establecer la correspondencia de miradas la cámara la enfoca con ligeros picados y a él con contrapicados. Este recurrente emplazamiento de Julio “desde las alturas” podría ser un simbolismo de su ubicación en la montaña; sin embargo, es elocuente que la cámara se comporte de la misma manera en los encuentros entre María y Miguel, en los que repetidamente él suele verla “desde arriba” (él monta a caballo mientras ella lava en el río, él la ve caminar desde lo alto del poste de electricidad donde se halla encaramado, ambos conversan mientras él está de pie y ella sentada en una hamaca, etc.). En esta línea y con respecto al desenlace coincido con Ernesto Diezmartínez cuando afirma:

¹⁷⁸ Citada en Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Introducción a las teorías del cine*, Madrid: UAM ediciones, 2015, p. 119.

Al final de cuentas, Sonia cambiará unas tradiciones por otras: sus ancestrales costumbres indígenas por sus responsabilidades como zapatista. La rebeldía, pues, tiene límites, y *Corazón del tiempo* termina, por desgracia, convertido en un anacrónico panfleto revolucionario, con una neozapatista María Félix siguiendo a su Pedro Armendáriz del nuevo siglo, como si se quisiera reeditar el desenlace de *Enamorada*.¹⁷⁹

En la cita anterior el autor refiere a *Enamorada*, uno de los filmes canónicos de Emilio "el Indio" Fernández: una suerte de *Fierrecilla domada* a la mexicana en donde la bella aristócrata Beatriz Peñafiel (María Félix), a pesar de estar comprometida, "es conquistada" por el general zapatista José Juan Reyes (Pedro Armendáriz), a quien termina siguiendo en sus andanzas revolucionarias, sacrificando para ello su vida de comodidades. El cuadro final de esta película ha sido ampliamente debatido como emblema del machismo revolucionario en México: el altivo capitán mira con condescendencia a su mujer desde la silla de su caballo, mientras ella camina por detrás suyo a través del campo: " . . . el final de *Enamorada* basta para recordar, al que lo hubiera olvidado, el papel subordinado reservado por la Revolución a las 'soldaderas'."¹⁸⁰

Destacable si se compara con las convenciones prevalecientes en los dramas indigenistas, es el hecho de que conflicto principal de *Corazón del tiempo* no tenga lugar entre los indígenas y un ente externo, sino en el interior del grupo mismo, entre los civiles y los insurgentes (todos son indígenas y todos son zapatistas). Precisamente, en virtud de lo anterior resulta lamentable el hecho de que el guion no explote muchas de las complejidades que solo se limita a plantear. A decir verdad, el conflicto principal de la trama no radica en si Sonia se

¹⁷⁹ "El racismo en el cine mexicano", *Letras Libres* 14 diciembre 2015 www.letraslibres.com/mexico/el-racismo-en-el-cine-mexicano. Última consulta: 4 de septiembre de 2018.

¹⁸⁰ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 109.

casa con Miguel o con Julio, sino en si se une a la insurgencia o permanece como civil. En este sentido, la mayor deficiencia del filme es la gran elipsis con que se presenta el desenlace, pues impide al espectador saber *cómo* y *cuándo* fue que la chica se decidió por la opción de irse a la montaña. En línea con lo anterior, *Corazón del tiempo* también se aleja de las convenciones del cine indigenista precedente al definir al gran “otro” o “enemigo” no en términos culturales, sino políticos. En este caso el enemigo recibe prácticamente el tratamiento de un ente abstracto: el Ejército Nacional representa el poder represivo del estado frente a la resistencia indígena zapatista y, probablemente en virtud de ello, los militares no se muestran en sus particularidades individuales, sino como un colectivo compacto. Destaca el hecho de que la película también muestre la presencia de individuos extranjeros interactuando en el interior de las sociedades indígenas sin asomo de fricción o choque:¹⁸¹ el carácter multicultural, inclusivo y global de la resistencia zapatista es sutilmente acentuado mediante este hecho y, sin embargo, los “güeros”¹⁸² no tienen participación directa en las decisiones de la comunidad (por ejemplo, no participan en la asamblea ni tampoco en las juntas entre milicianos).

En suma, *Corazón del tiempo* constituye un acontecimiento cultural sintomático y de importancia en la coyuntura del indigenismo del nuevo milenio. Sus aportes como filme, no obstante, radican más en su elocuente y casi propagandística proyección de las comunidades zapatistas autónomas en clave multiculturalista, que en sus propuestas a nivel de guion, dramaturgia o lenguaje cinematográfico.

Ficha:

¹⁸¹ La presencia de voluntarios internacionales en los Caracoles zapatistas es un hecho incontestable desde el inicio de la insurgencia en 1994.

¹⁸² Coloquialismo mexicano para “rubio” y/o “extranjero”.

Corazón del tiempo (México/España, 2008). 35 mm, color, español. Duración: 90 min. Dirección: Alberto Cortés. Guion: Hermann Bellinghausen, Alberto Cortés. Fotografía: Marc Bellver. Montaje: Lucrecia Gutierrez Maupomé, Alberto Cortés. Música: Descemer Bueno, Kelvis Ochoa. Sonido directo: Emilio Cortés. Reparto: Rocío Barrios, Francisco Jiménez, Marisela Rodríguez, Doña Aurelia, Leonardo García. Producción: Ana Solares, Alberto Cortés. Producción ejecutiva: Ana Solares. Productoras: Bataclán Cinematográfica, S.A., IMVAL Madrid S.L. Estreno: 22 de marzo 2009 (Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México). Premios: CINE CEARÁ Festival Ibero-americano de Cinema, Brasil: Premio Especial del Jurado; Sundance Film Festival, USA: (nominación) Gran Premio del Jurado; Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México: (nominaciones) Mejor director (Alberto Cortés), Mejor guión original (Hermann Bellinghausen, Alberto Cortés), Mejor Fotografía (Marc Bellver), Mejor Diseño de Arte (Ana Solares), Ariel de Oro (Bataclán Cinematográfica).

La teta asustada

Claudia Llosa, 2009

En continuidad con la temática indigenista de su *opera prima*, el segundo largometraje de ficción de Claudia Llosa narra la historia de Fausta (Magaly Solier), una joven indígena que habita con sus tíos y primos en un barrio periférico de Lima. La chica padece una extraña afección conocida como “la teta asustada”, que supuestamente explica su permanente estado de abulia y melancolía, y su miedo paralizante hacia los hombres. Tras la muerte de su madre, Fausta debe trabajar como empleada doméstica para juntar el dinero que le permita llevar sus restos a su pueblo en la sierra para enterrarla. Si en *Madeinusa* Claudia Llosa abordó los asuntos indígenas desde la figura paterna, en esta ocasión toca el turno a la madre como *locus* de la herencia, la memoria y, de manera muy especial, el cuerpo.

Durante el conflicto armado en el Perú en la década de 1980, miles de mujeres indígenas (principalmente de la zona de Ayacucho) fueron brutalmente violadas y abusadas tanto por militares como por los guerrilleros de Sendero Luminoso. La antropóloga médica Kimberly Theidon ha descrito la creencia indígena de que los estados de angustia y pesar (estrés postraumático) de las víctimas de violación podía transmitirse de madre a hijo mediante la lactancia, de modo tal que esos niños nacían sin alma. La dolencia, que en quechua se denomina como “mancharisqa nuñu”, fue traducida por Theidon como “la teta asustada.”¹⁸³

Después de que los títulos de inicio hayan desfilado en blanco sobre una pantalla negra, comienza a oírse una voz femenina que canta en quechua. La pantalla sigue siendo negra; el canto es un relato crudo y explícito que dura poco menos de tres minutos:

... a esta mujer que les canta

¹⁸³ Kimberly Theidon. *Entre próximos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

esa noche le agarraron, le violaron.

No les dio pena de mi hija no nacida,

no les dio vergüenza.

Esa noche agarraron,

me violaron con su pene, con su mano.

No les dio pena que mi hija les viera desde dentro.

Y no contentos con eso

me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo.

Su pobre pene muerto, sazonado con pólvora . . .

A media canción la película abre a un primer plano cenital del rostro de la anciana que canta: se encuentra tendida en una cama, con los ojos cerrados y la cabellera suelta. Es la madre de Fausta justo antes de morir. En la secuencia siguiente los tíos de la protagonista ultiman los preparativos para la boda de su hija cuando Fausta irrumpe para anunciar que su madre ha muerto. Ante su súbito desmayo y mal estado físico, el tío lleva a Fausta al centro médico y ahí se entera de que la mala salud de su sobrina se debe a que ella, aterrada ante la posibilidad de sufrir una violación, ha decidido introducirse una papa en la vagina; la secuencia del hospital da inicio con un primer plano cenital de la cara de Fausta que rememora al de la madre. El tío explica al doctor que Fausta padece “la teta asustada” y que por eso, desde niña, vive con miedo. En el camino de vuelta a casa el tío habla con Fausta: nadie va a atacarla, los tiempos del terror pasaron, ya no están en el pueblo, no sufrirá la suerte de su madre. Fausta, no obstante, se obstina en mantener la papa en su interior a pesar de que esta ha empezado a germinar y las ramificaciones sobresalen por su vulva.

Como la chica no tiene los recursos para llevar el cuerpo de su madre hasta la sierra para sepultarla, y se niega a enterrarla en Lima, su tía le sugiere que trabaje como empleada doméstica. Mientras tanto, las mujeres de la casa embalsaman el cuerpo de la difunta para conservarlo.¹⁸⁴ La angustia de Fausta ante su nuevo empleo está dada por el *travelling* que la acompaña mientras sigue apresurada a su tía a través de un mercado popular frente al que se encuentra la mansión en la que servirá. Esta secuencia tiene la misma forma que aquella en la que Fausta sigue a su tío por los pasillos del hospital y de alguna manera hace evidente la ansiedad que le genera la autoridad de los tíos como figuras tutelares.

La casa donde Fausta va a trabajar y el mercado están separados únicamente por una gran y robusta puerta de madera, por lo que el cambio de atmósfera de un lugar a otro es súbito y radical. Mientras el exterior es bullicioso y vital la casa es silenciosa y sombría.¹⁸⁵ En ella habita la pianista y aristócrata Aída, quien ve en los cantos de Fausta el subterfugio para superar su crisis de esterilidad creativa. Fausta es tímida y se niega a cantar para ella, de modo que Aída le ofrece una perla por cada canción que le cante. El sombrío entorno de Aída coincide con la psicología del personaje y contrasta con la iluminación naturalista y la gama cromática con que se presentan las zonas desérticas de la periferia limeña. En la mansión de la pianista prevalecen la baja iluminación y los espectros verdosos que completan la construcción del personaje como un ser oscuro, encerrado en sí mismo y solitario,

¹⁸⁴ Interesante notar que la tía se niega a tocar los senos de la difunta por miedo a que la “contagie con su pezón”.

¹⁸⁵ Así, la puerta establece un límite físico y simbólico entre dos mundos por completo diferentes y, hasta cierto punto, entre las dos caras irreconciliables de un Perú profundamente fragmentado. En la escena del primer contacto entre Aída y Fausta la pianista se halla de espaldas colgando unas fotografías enmarcadas que recuerdan a los clásicos retratos de familia que adornan las paredes de las casas. Mientras taladra la pared, Aída coloca la foto que quiere colgar sobre una mesita. Fausta, quien ha llegado a la habitación a solicitud de Aída para ayudarla a colgar los retratos, sostiene el taladro y el encuadre solo permite ver su cara mediante su reflejo en el cristal que protege la foto: aunque el espectador no puede ver la fotografía completa se puede apreciar que se trata del retrato de un militar. De esta manera se intuye que Aída pertenece a un sector social vinculado con la oligarquía militar peruana. La imagen del reflejo de Fausta en el cristal de la foto del militar se repetirá un par de veces a lo largo del filme.

mientras que en la periferia la iluminación es abundante y prevalecen los tonos arena y los grises, así como los colores vibrantes de las festividades populares.

Los días transcurren sin que Fausta pueda llevar el cuerpo de su madre al pueblo. Entre tanto, la boda de la prima se aproxima y el tío la apura a deshacerse del cadáver antes de la celebración. Noé, el jardinero de la casa de Aída, entabla una rara complicidad lingüística con la chica –ambos son quechua-hablantes—¹⁸⁶ que lentamente deviene en una amistad de tintes románticos. La pianista triunfa en su recital gracias a los temas de Fausta, sin embargo, se niega a darle crédito alguno y tampoco le da las perlas prometidas. En un acto de empoderamiento la chica entra a la casa y toma ella misma las perlas, pero su salud está demasiado dañada a causa del tubérculo que lleva dentro y cae desmayada a las afueras de la mansión. Noé la encuentra y ella le pide con desesperación que le saquen la papa de la vagina. Después de la intervención médica Fausta por fin consigue llevar a su madre al pueblo, pero en el camino cambia de opinión y decide enterrarla frente al mar. En la secuencia final Fausta recibe en la puerta de su casa –se entiende que por parte de Noé– una maceta con una planta de papa florida (se sugiere que sea la misma que tenía en la vagina) y se acerca a ella para olerla.

Más allá del título, la metáfora anatómica del filme opera en distintos niveles y de forma compleja. No es solo que el cuerpo de la protagonista encarne el trauma entero de su pueblo (la violación) que supuestamente le ha sido transmitido mediante el fluido corporal de la leche materna, sino que en su forma misma de enfrentar el horror y el miedo Fausta literalmente ha introducido en su anatomía un objeto material que es el elemento simbólico que sintetiza y contiene gran parte de la cosmología de su cultura.

¹⁸⁶ La primera escena en que hablan tiene lugar cuando el jardinero llega a trabajar y encuentra el piano de la dueña tirado y roto en medio del patio. La conversación ocurre en clave poética: Fausta le dice en castellano que el piano se ha caído y Noé replica en quechua que el piano sigue cantando a pesar de estar roto.

Tal y como describe Sánchez Garrafa, entre los indígenas las papas se homologan ritualmente con el género femenino y el significante hurin (abajo), por lo que también se les denomina como “sipa” o “imilla” palabras que en quechua y aymara significan “mujer joven.”¹⁸⁷ Así, a lo largo del filme el simbolismo de la papa se retoma constantemente en relación con los asuntos femeninos. Un primer ejemplo sería el isomorfismo entre las escenas en que Fausta corta los brotes que sobresalen por su vulva y la escena en la que su prima Máxima ejecuta y supera la “prueba de la papa”: tradición consistente en que una muchacha pele en público una papa para demostrar que es apta para casarse. En sendas escenas la cámara se angula en picado para mostrar las piernas abiertas y los pies de las mujeres, pero si en las escenas de Fausta se ven caer entre sus pies los tallos de la papa, en la de la Máxima lo que cae es la piel del tubérculo.¹⁸⁸ Así, mientras que en un caso la papa impide el intercambio sexual y la procreación, en el otro los valida y exhorta a ellos. Otra secuencia destacable en torno a la papa es aquella en la que Fausta reclama a Noé por no haber sembrado patatas en el jardín de la mansión de Aída y el jardinero le responde diciendo que la papa es “barata” y casi no florea. En realidad, el reclamo de la protagonista tiene que ver con el desprecio y la exclusión de la papa (lo étnico, lo popular) del jardín (universo) de la aristócrata, en donde sí se cultivan plantas más refinadas y de tipo ornamental. De esta manera y partiendo de las profundas implicaciones culturales de la papa en el

¹⁸⁷ Citado en Enrique Bernal Albites y Leila Gómez. “Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa.” *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, XVII, 65, Berlín, 2017, p. 95. Sánchez también refiere que el maíz suele homologarse con el género masculino y el significante hanan (arriba), por lo que el cultivo del maíz y de la papa en el mundo andino expresa la milenaria complementariedad hanan/urin.

¹⁸⁸ Esas secuencias también permiten contrastar los pies de las dos muchachas: aunque ambos acusan cierto grado de maltrato, los de Fausta lucen descuidados y descalzos mientras los de la prima llevan las uñas pintadas y calzan unas sandalias altas, lo cual habla del intento de la joven por embellecerse e integrarse a las prácticas urbanas burguesas. Mediante el personaje de Máxima el guion establece con sutileza un contrapunto al personaje protagónico, mostrando así dos facetas antitéticas de la inmigración indígena a la ciudad: de un lado la migrante aislada y melancólica que mantiene su raigambre, memoria e idioma y se encierra en ellos y, de otro, la joven “aculturada” deseosa de formar parte de las dinámicas ciudadinas.

contexto peruano, y en general, andino, coincido con Bernales y Gómez cuando señalan que al llevar la papa en su interior “es el poder de la tradición el que fagocita el cuerpo joven lleno de vitalidad como mecanismo de defensa frente al enemigo colonial”.¹⁸⁹ La lectura resulta por demás productiva pues introduce un elemento clave para el debate indigenista: hasta qué punto la tradición, como elemento de confrontación y refugio frente al abuso externo, limita la libertad individual y encasilla al sujeto dentro de categorías fijas, convirtiéndose así en un arma de doble filo.

Desde otra perspectiva, el vínculo entre el cuerpo femenino y la patata consume la metáfora del *cuerpo-como-naturaleza* que tan recurrentemente se ha empleado para representar a la mujer indígena dentro de los relatos coloniales y neocoloniales en Latinoamérica. En esta ocasión, sin embargo, la representación se aleja de toda literalidad o simplismo para dar pie a un complejo entramado de sentidos cuyo mensaje final, si cabe proponer alguno, resulta rupturista: no sólo por el hecho de que al sacar la papa de su cuerpo Fausta extirpe junto con ella el trauma heredado y el peso de la tradición, sino porque mediante tal gesto liberador el filme se aleja también de la tendencia de representar a la mujer indígena como inextricablemente ligada a la naturaleza, y al indígena como un ser atávico y telúrico, determinado por su etnicidad.¹⁹⁰ Bernales y Gómez, en línea con lo anterior, concluyen, y concuerdo con ellos, que en el cine de Claudia Llosa las protagonistas triunfan como sujetos mediante un “desplazamiento que desmonta esencialismos”.¹⁹¹

¹⁸⁹ Bernales Albites y Gómez, op. cit., p. 97. En uno de sus cantos Fausta se lamenta: “El tío no lo entiende, ma. Yo llevo esto como protector. Yo lo vi todo desde tu vientre. Lo que te hicieron, sentí tu desgarró. Por eso ahora llevo esto como un escudo de guerra, como un tapón. Porque solo el asco detiene a los asquerosos.”

¹⁹⁰ Hay que pensar que el trauma heredado por Fausta no sólo responde a una experiencia maternal, sino también familiar y, en última instancia, comunitaria.

¹⁹¹ Bernales Albites y Gómez, op. cit., p. 105.

Como se ha demostrado, en *La teta asustada* el canto, la leche y el idioma maternos son elementos determinantes y que involucran la transmisión de la memoria, el deber y el trauma. Aunque no se enuncia de forma explícita, se entiende que el canto inicial de la madre actúa como un reclamo tácito hacia su hija para que mantenga vivo su relato (en la funda del almohadón sobre el que reposa su cabeza puede leerse la consigna “no me olvides” y la letra del canto de la anciana dice “comeré si me cantas y riegas esta memoria que está seca”), imponiendo así el imperativo generacional de transmisión de la memoria. Por otra parte, el canto, en tanto que oralidad, cumple una función compleja: no es solo un mecanismo para transmitir mensajes, sino también, para Fausta, una forma de conjurar sus penas y construir una subjetividad al margen del mundo que la rodea, así como el pragmático recurso que le permite interactuar con el sector social representado por Aída.

Con respecto a lo anterior resulta revelador el hecho de que la relación musical entre las dos mujeres tome la forma de un intercambio comercial que, como bien apunta Gastón Lillo: “remite al primer contacto intercultural en el origen de la colonización española en América, en el cual Colón intercambia con los indígenas sus “perlas de vidrio de poco valor” por la “sumisión” de éstos (...)”¹⁹² La primera canción que Fausta “vende”, y que es el tema de la película, cuenta la historia de unos músicos que compran su canción a una sirena prometiéndole como pago granos de quínoa – aludiendo con ello a las perlas de Aída– pero quienes, al igual que hace la pianista con Fausta, terminan por engañarla. El pacto de las perlas tiene lugar en una secuencia en la que a Aída se le rompe su collar quedando las perlas esparcidas por el suelo del cuarto de baño. Cuando Fausta acude para ayudarla la cámara se posiciona casi a nivel del piso para ofrecer una imagen

¹⁹² Gastón Lillo. “‘La Teta Asustada’ (Perú, 2009) De Claudia Llosa: ¿Memoria u Olvido?” *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, no. 73, 2011, p. 442. *JSTOR* www.jstor.org/stable/41407246. Consultado por última vez el 13 de julio de 2018.

frontal de las dos mujeres avanzando una hacia la otra, a gatas, mientras recogen las perlas, acentuando así la idea del "choque" o confrontación de los dos mundos.

Volviendo a los temas de la memoria, el trauma y la reconciliación inherentes a los devastadores procesos armados en América Latina –particularmente en el cono sur– estos han sido abordados en el cine mediante documentales como *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) o *Memorias del saqueo* (Fernando Solanas, 2004). En esta ocasión, sin embargo, se elaboran desde las licencias de una ficción que, al poner en suspenso el principio de verdad, permite nuevas y profundas aproximaciones a uno de los asuntos más dolorosos de la historia reciente del Perú.¹⁹³ Se trata de una apuesta valiente si consideramos que, según señala Kimberly Theidon:

Escribir sobre la violencia en la sierra es delicado, dada la larga trayectoria racista desplegada para "explicar" la violencia; ya sea, por el "ambiente telúrico" o por la "naturaleza violenta de los indios" o por su "cultura arcaica", siendo esta última una explicación que encontró su vértice en el *Informe*

¹⁹³ Al igual que en *Madeinusa*, Llosa explora al máximo los límites entre realidad y ficción mediante estrategias como la invención de tradiciones que no existen. Aunque se sabe que todo registro etnográfico parte de una cierta "puesta en escena" en la que se exagera y explota aquello que se relata, en el cine de Llosa nos encontramos frente a la deliberada invención de situaciones que al ser representadas mediante la estética y los códigos del cine etnográfico y folclorista pueden llegar a confundir al espectador. En *La teta asustada* se parte de una situación real (la creencia de la existencia entre los indígenas quechuas de la existencia de tal enfermedad) que a lo largo de la trama se mezcla con elementos verídicos (prácticas y rituales que realmente existen como el pelado de la papa, los ataúdes decorados o la danza ceremonial con los regalos de boda) y ficticios (el uso de la papa como anticonceptivo). A menudo algunas situaciones reales pueden parecer irreales y muchas de las situaciones inventadas podrían resultar completamente verosímiles dentro del universo del filme.

sobre los sucesos de Uchuraccay, una obra de ficción a cargo de Mario Vargas Llosa.¹⁹⁴

Al margen de los temas principales del trauma y la memoria, la película también da cuenta de forma muy particular de los modos de vida de los cientos de miles

¹⁹⁴ Theidon, op. cit., p. 20. En realidad esta cita parte de una grave confusión por parte de Theidon, pero he decidido incorporarla precisamente para señalar cuán borroso, controvertido y doloroso es, aún hoy día, el tema de la violencia en el Perú, así como cuán indefinidos se hallan, al menos desde cierta mirada externa —sintomático del “macondismo” al que nos hemos referido anteriormente— los bordes entre realidad y ficción en el contexto latinoamericano. Cuando Theidon refiere al *Informe sobre los sucesos de Uchuraccay* como “ficción” en realidad está confundiendo aquel informe con un texto de Vargas Llosa aparecido en la sección de revistas de la edición dominical del *New York Times* en 1983 bajo el título “Inquest in the Andes”, en español “Historia de una matanza”. En ella, Vargas Llosa cuenta la historia de ocho periodistas que viajaron a las punas para investigar informaciones que señalaban cómo los comuneros de una pequeña localidad habían matado a siete “terroristas” miembros del Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso). El texto en cuestión, ciertamente escrito en clave literaria, aunque basado en hechos reales, no es propiamente el *Informe sobre los sucesos de Uchuraccay*. Este último fue elaborado en 1983 como un encargo del presidente peruano Fernando Belaúnde a una comisión de investigación presidida por Vargas Llosa, pero integrada también por otros miembros antropólogos, periodistas, juristas, lingüistas y abogados, para dilucidar la posible intervención de las fuerzas armadas peruanas en la brutal masacre de ocho periodistas ocurrida en enero de 1983 en la comunidad indígena de Uchuraccay. Los periodistas fueron linchados por una turba de comuneros quechua-hablantes por haber sido presuntamente confundidos con miembros de Sendero Luminoso, contra quienes los comuneros habían comenzado una guerra sin cuartel. El informe elaborado por Vargas Llosa y su equipo concluyó que no había habido participación de las fuerzas armadas peruanas en aquel acontecimiento y, en cambio, señalaba que la violencia tenía como una de sus principales causas el histórico choque cultural entre indígenas y no indígenas. En su momento, el *Informe...* fue severamente cuestionado y condenado por considerarse oficialista y encubridor de un crimen de Estado, así como por supuestamente aupar el estereotipo negativo hacia los indígenas como violentos y premodernos. En el año 2002 la Comisión de Verdad y Reconciliación hizo público un nuevo informe actualizado que refrenda la versión dada por aquel de 1983 de que no había presencia de las fuerzas armadas en el linchamiento. Esta nueva versión también ha sido cuestionada desde ciertos sectores político-sociales y en 2010 la Corte Interamericana de Derechos Humanos, con sede en San José de Costa Rica, admitió una demanda interpuesta por familiares de víctimas de la masacre para que el estado peruano corrija las supuestas irregularidades en las investigaciones. Lo anterior hace evidente la vigencia actual del trauma y el resentimiento: Uchuraccay es un referente emblemático de la violencia y el dolor en la memoria colectiva del Perú, así como de las demandas por la justicia, verdad y sanación efectuadas a lo largo de todos estos años transcurridos desde el final de la guerra.

de indígenas urbanos de la capital peruana.¹⁹⁵ Tanto a nivel visual como de trama, el filme logra crear un universo intrincado en el que se yuxtaponen toda suerte de símbolos y referentes (reales, surreales e inventados) que dan cuenta de una situación igualmente compleja. El énfasis en la manera en que los habitantes de las periferias limeñas mezclan sus tradiciones ancestrales con dinámicas propias de la globalización es uno de los aspectos más destacables y mejor logrados a nivel visual. Las reiteradas secuencias de festividades¹⁹⁶ con gran vistosidad y acción aportan dinamismo al montaje, cuya cadencia es generalmente lenta en virtud de los planos y secuencias largas. Más importante, este tipo de secuencias incorpora un interesante contrapeso para la sordidez y solemnidad del tema central. Las estampas de celebraciones y ocio se muestran desde una jocosidad propia del humor del absurdo –la hipérbole en este sentido se convierte en uno de los recursos más usados en el filme– y también consiguen establecer un sutil contrapunteo entre el festejo colectivo y el duelo individual de la protagonista, así como acentuar la diferenciación entre su mundo interior y su entorno, con el que no se identifica y del que se encuentra abstraída. A menudo la cámara subjetiva adopta la misma perspectiva de Fausta mientras esta observa alguna situación desde su ventana, enfatizando así la distancia entre el mundo de afuera y ella; los encuadres cuidadosamente compuestos siempre dejan ver la cortina o algún segmento del marco de la ventana para acentuar la separación. La poesía y austeridad visual en los que suele encuadrarse Fausta contrastan con la estética *kitsch* y el bullicio de las bodas, bailes y banquetes que la rodean. Lo anterior queda establecido desde los primeros minutos del filme, cuando después de la

¹⁹⁵ José Bengoa retoma a Xavier Albó quien desde 1990 reportaba que en unas 2.800 barriadas en la periferia de Lima y de otros centros urbanos vivían alrededor de 11 millones de indígenas “quizá el doble de los que siguen en las 4.885 comunidades indígenas reconocidas en el Perú”. Ver: *La emergencia indígena en América Latina*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 67.

¹⁹⁶ Ciertamente es que las reiteradas secuencias de fiestas, banquetes y bailes podrían justificarse en virtud de la situación laboral de Fausta y su familia, quienes trabajan como organizadores, camareros y animadores para ese tipo de fiestas.

preciosista secuencia de la muerte de la madre se pasa a la secuencia de los preparativos de la boda de la prima: al canto y al lirismo se contraponen los gritos que intercambian Máxima y sus padres. De esta manera la tradición, representada por la vejez y el canto en quechua, se confronta con la celebración del rito del matrimonio al estilo occidental. El capricho de la prima por tener una cola de novia “más grande” revela el grado de enajenación de la muchacha y su necesidad de suplantar mediante el consumo las históricas carencias materiales de su familia, y para el espectador la secuencia resulta hilarante pues la toma le permite ver que la cola del vestido es ya exageradamente grande.

Desde otra óptica, las secuencias antes referidas permiten mostrar a las comunidades indígenas urbanas en su intento por acometer una “nueva vida” y superar los horrores de la guerra y la pobreza.¹⁹⁷ Si bien el filme aborda sin miramientos las secuelas individuales y colectivas de la violencia y el trauma, su mensaje es profundamente liberador desde la resiliencia. La repentina decisión de enterrar a su madre junto al mar significa para Fausta no solo la superación de su condición física y anímica (“la teta asustada”) sino también, en un plano mucho más profundo, la superación de la sierra (el pueblo, el origen) y la consecuente aceptación de la costa como la posibilidad de una nueva vida, con nuevas memorias y raíces.¹⁹⁸ Como señalan Bernalles y Gómez, el viaje a la sierra representa una negociación, y la decisión final refleja una “aceptación del cambio en la subjetividad del migrante.”¹⁹⁹ Para transportar a su madre desde el automóvil hasta la playa donde la entierra, Fausta carga la mortaja en sus espaldas de la misma manera en que Noé la cargó a ella para llevarla al hospital y luego le canta: “mira el mar, mamá.” La secuencia finaliza con un medio plano de la muchacha de

¹⁹⁷ Cuando la tía de Fausta prepara una enorme tarta de boda en la que escribe los nombres de los novios se menciona que la pareja que se va a casar no sabe leer.

¹⁹⁸ Hay que tener en mente que en el Perú se ha mantenido una histórica división entre sus tres zonas geográfico-culturales: sierra, costa y selva.

¹⁹⁹ Bernalles Albites y Gómez, op. cit., p. 103.

espaldas mirando hacia el mar. El cuadro recuerda a aquel del inicio cuando, después de la muerte de su madre, Fausta mira a través de su ventana hacia la ciudad de Lima. Si en aquella ocasión la chica sólo ve el panorama de la pobreza que la rodea, limitándola, en esta ocasión su horizonte infinito es el mar.

Mediante los recurrentes juegos visuales y los trampantojos del montaje, el factor sorpresa pauta la dinámica visual del filme. A menudo las secuencias se inician con primeros planos de imágenes que a simple vista resultan raras o carecen de toda lógica (un barco en medio de la carretera, escaleras que aparentemente llevan a ninguna parte, palomas encerradas en las tartas, unas piernas humanas junto a un ataúd profusamente decorado) para, después, abrir el plano y mostrarlas en contexto (el barco está en la carretera porque esta bordea la costa, la escalera permite a los habitantes del cerro subir a sus barriadas, las piernas no son de un muerto sino del hijo del empleado funerario que juega tendido sobre el piso). Cuando el tío cava un agujero en el patio de la casa el espectador tiende a pensar que, pese a los deseos de Fausta, la madre será sepultada en Lima; sin embargo, el foso tiene como objetivo la instalación de una especie de alberca improvisada para los niños de la familia. El día de la fiesta de compromiso de su prima, Fausta entra a su habitación y en vez del cuerpo de su madre encuentra sobre la cama el vestido de la novia (se piensa entonces que el tío la ha enterrado) y solo después descubre que el cadáver ha sido escondido debajo de la cama. Gracias a una toma cenital cuando Fausta mueve la cama la imagen del vestido de novia se yuxtapone al de la mortaja, obteniendo una extraña imagen de una novia momificada. En realidad se trata de una inversión de la dinámica del establecimiento de planos y los acercamientos: en oposición al orden en que estos suelen realizarse, en *La teta...* se parte de los acercamientos y luego se pasa a los planos de establecimiento.

Aunque una lectura válida del filme podría reprocharle su representación de los indígenas como supersticiosos y premodernos, considero que su principal aporte

radica en que la superación de la protagonista de su condición –ciertamente basada en la superstición (la existencia de tal enfermedad como la teta asustada)– y en una práctica premoderna (utilizar una patata como anticonceptivo, suerte de calzón de castidad interno), no se da por la intervención de alguna institución o discurso modernos (el estado, la iglesia, la medicina o la antropología) que actúen de manera redentora o paternalista. El proceso de resiliencia de Fausta, por el contrario, tiene lugar gracias a la anagnórisis que la protagonista tiene mediante su contacto con Aída (primero bajo la forma del intercambio comercial y después del abuso) y desde su extraña amistad con el jardinero Noé. En cualquiera de los casos, la superación del trauma solo ocurre al salir de su medio familiar-comunitario.

Las similitudes formales entre *La teta asustada* y *Madeinusa* no son fortuitas, considerando no sólo la reincidente colaboración creativa entre Claudia Llosa y Magaly Solier, sino también la de ambas con la compositora Selma Mutal. Al igual que en *Madeinusa*, la musicalización de *La teta...* oscila entre la música diegética, que remite a los respectivos contextos sociales donde ocurre la acción, los cantos de la protagonista como un recurso propositivo y eficaz para la construcción de la subjetividad del personaje, y la música extradiegética que la acompaña en los momentos de mayor intensidad psicológica y emocional. De esta manera, en ambos filmes se establece un relato sonoro que por sí mismo es capaz de describir las tensiones entre los ámbitos social, personal, y el universo interno de las protagonistas. Considerar estas dos producciones de Llosa como un díptico no sería aventurado si atendemos a sus respectivas temáticas, estéticas y resoluciones formales, que en muchas ocasiones resultan simétricas, opuestas o complementarias. Si en *Madeinusa* se explora la metáfora del padre, *La teta asustada* se aboca fundamentalmente a la dimensión de lo maternal; en ambos casos la superación de la tradición constituye un elemento liberador para la protagonista individual, y si el personaje de *Madeinusa* sueña con salir de su

pueblo andino para vivir en Lima, en *La teta...* Fausta encarna las complejidades de una chica andina instalada en la ciudad capital. De esta manera Llosa presenta y discute varios elementos álgidos del debate indigenista actual, en el que incide directa, propositiva y provocadoramente desde las posibilidades del medio cinematográfico.

Ficha:

La teta asustada (Perú, 2009). 35 mm, color, español/quechua del sur. Duración: 94 min. Dirección: Claudia Llosa. Guion: Claudia Llosa. Fotografía: Natasha Brier. Montaje: Frank Gutiérrez. Música: Selma Mutal. Sonido directo: Edgar Lostaunau. Reparto: Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís, Marino Ballón, Antolín Prieto. Producción: Claudia Llosa, Antonio Chavarrías, José María Morales. Producción ejecutiva: Claudia Llosa, Antonio Chavarrías, José María Morales. Productoras: Wanda Visión S.A., Vela Producciones S.A.C., Oberón Cinematográfica. Estreno: 12 de febrero de 2009 (Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania). Premios: Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania: Oso de Oro, Premio de la Crítica FIPRESCI; Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México: Mejor película, Mejor actriz (Magaly Solier); Festival de Cine de La Habana, Cuba: Mejor Largometraje; Premios Óscar, USA: (nominación) Mejor Película Extranjera.

También la lluvia

Icár Bollaín, 2010

Contundente en términos poéticos y también políticos, el título de esta película alude a los rampantes procesos de privatización a los que la humanidad ha asistido en las últimas décadas. El filme está ambientado en Cochabamba, Bolivia, durante la llamada “guerra del agua” en la que la población de aquel departamento, mayoritariamente indígena, se movilizó contra la privatización de los recursos hídricos por parte de la multinacional Bechtel en contubernio con el gobierno local. Según se deja ver en el filme, la nueva ley 2029, también conocida como “ley del agua”, llegaría a extremos tales como penalizar la colecta de aguas pluviales: “¿quién se quedará también la lluvia?”, pregunta, de forma retórica, uno de los líderes de la protesta ciudadana.

La “guerra del agua” tuvo lugar entre los meses de enero y abril del año 2000 y es considerada uno de los antecedentes directos de la afirmación indigenista que permitió el triunfo electoral de Evo Morales en 2005. Su desenlace, favorable a los indígenas, implicó la derogación de la ley 2029 y la revocación del contrato con las multinacionales. En consecuencia, Bechtel interpuso una denuncia contra el gobierno boliviano, exigiendo una millonaria indemnización por la cancelación del trato, que a la postre tuvo que retirar a causa de las presiones del activismo internacional (principalmente el relacionado con la causa ambiental), que inmediatamente abrazó el caso por considerarlo un emblema de la lucha ciudadana, y étnica, contra los abusos privatizadores del poder y el capitalismo trasnacional. Por el ambiente de gran violencia y severa represión, en cuyo marco llegó a establecerse la ley marcial, la “guerra del agua” tuvo un saldo de al menos un muerto y cientos de encarcelados y heridos.²⁰⁰

²⁰⁰ Para más información puede consultarse Thomas Kruse “La Guerra del Agua en Cochabamba, Bolivia: terrenos complejos, convergencias nuevas”, *CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*, 2005. bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101109025721/5kruse.pdf. Consultado por última vez el 13 de octubre de 2018.

Completamente lineal, pero con un guion complejo, *También la lluvia* presenta una situación de “cine dentro del cine” al urdir su trama mediante la historia del productor español Costa (Luis Tosar) y el director de cine Sebastián (Gael García Bernal) quienes arriban a Bolivia junto con su equipo para rodar un filme que requiere un número importante de extras. Aunque su película trata sobre los horrores de la colonización en la isla “La española” a inicios del siglo XVI,²⁰¹ la decisión de rodar en Bolivia responde a los bajos costes que supone, entre otras cosas, el hecho de que los extras solo cobren dos dólares por día. Sin embargo, conforme el rodaje avanza, el conflicto por el agua se agudiza y la violencia se dispara, llegando a tal grado que los miembros del equipo se ven en el predicamento de suspender o seguir el rodaje, y se cuestionan los límites de su implicación con una causa que les es ajena, pero que consideran justa. El personaje de Daniel (Juan Carlos Aduviri), un joven padre que lleva a su hija a audicionar para extra y termina él mismo protagonizando la película de Costa y Sebastián, resulta fundamental para articular dos universos completamente diferentes: por una parte, los cineastas extranjeros y, por otra, la población local de Cochabamba. Y es que, además de actor improvisado, Daniel resulta ser uno de los más activos líderes de la lucha por el agua.

El carácter aguerrido del personaje queda establecido desde la primera secuencia, en la que los cineastas deciden suspender el *casting* al que habían convocado a causa de la ingente cantidad de aspirantes que se presentan. Ante tal decisión Daniel protesta enérgicamente, exigiendo justicia para los cientos de personas que durante horas han hecho fila bajo el rayo sol con la esperanza de ser seleccionados para aparecer en la película. La secuencia cierra con un homenaje a *La dolce vita* de Fellini que actúa como declaración de principios: después del alboroto por el asunto del *casting* un helicóptero irrumpe atravesando los cielos

²⁰¹ El actual territorio de Haití y la República Dominicana, que fue uno de los primeros lugares a los que llegaron Colón y sus tripulantes y donde, en consecuencia, tuvieron lugar los primeros asentamientos españoles en América.

mientras transporta una gigantesca cruz de madera. La cámara se angula en contrapicado adoptando el punto de vista de los cineastas, quienes observan la cruz desde tierra con gran entusiasmo. En un plano de transición, una toma aérea, en picado, permite ver la cruz volando por encima del valle de Cochabamba. La imagen sirve como metáfora de la imposición del cristianismo sobre el territorio americano, pero este plano también es aprovechado por la dirección de fotografía para realizar una panorámica que muestre la exuberancia del paisaje. La extraña imagen de una enorme cruz colgando de un helicóptero no cobra mucho sentido ante el espectador sino hasta más adelante, cuando se hace saber que esa y otras cruces de igual tamaño serán empleadas para la escena más importante de la película, en la que unos indígenas son atados a ellas y quemados vivos en castigo por su rebeldía. El símbolo de la cruz guiará la trama de manera poderosa, puesto que uno de los focos centrales de la película (tanto la ficticia como la real) tiene que ver con las denuncias sobre el maltrato a los indígenas realizadas por los frailes indigenistas Bartolomé de las Casas y Antón de Montesinos. El célebre “sermón de denuncia”, pronunciado por Montesinos en 1511 y en el que se condenaba con contundencia el trato inhumano dado a los indígenas por parte de los encomenderos, aparece recurrentemente, entero y por fragmentos, a lo largo del filme, bajo un pretexto u otro, llegando a actuar casi como un mantra.

La secuencia siguiente discurre en el interior de un automóvil en el que Costa y Sebastián viajan acompañados por María, una joven cineasta que realiza un documental o *making of* de la película. Muchas de las dificultades narrativas que entraña la compleja estructura del guion (dado que hay una película dentro de otra película) se resuelven con este recurso del documental, puesto que mediante él se elabora un meta relato que clarifica ante el espectador situaciones que de otra manera quedarían ambiguas o serían difíciles de construir mediante edición. Por ejemplo, gracias a la coartada del documental se hacen explícitas las motivaciones económicas que han llevado a Costa y Sebastián a rodar su filme en

Cochabamba y no en el Caribe, donde se supone que esté ambientado. Más aún, cuando en el documental se habla de que los indios taínos nada tienen que ver, en aspecto ni en cultura, con los quechuas bolivianos, Costa replica con cinismo que “todos los indios son iguales”. En una supuesta “presentación” de sus respectivos personajes frente a la cámara documental, los actores que encarnan a Bartolomé de las Casas y Antón de Montesinos proporcionan información sobre aquellos personajes históricos, explicando quiénes eran y cuál fue su papel en el proceso de colonización. Las primeras protestas por el agua también son consignadas, y después resumidas verbalmente, por María. Así, aunque en el filme se supone que hablen para el espectador del documental, tanto ella como el productor, el director y los actores se dirigen de forma indirecta al espectador de *También la lluvia*.

La estrategia de establecimiento de los tres diferentes planos de realidad, ficción y meta-ficción es eficaz gracias a la realización y la fotografía, que han sabido marcar claramente los límites entre la película real, la ficticia y la documental mediante el manejo de diferentes registros cinematográficos. Para fotografiar la película real se emplea un estilo con poco artificio, que confiere inmediatez gracias a las tomas hechas con cámara en mano, la iluminación principalmente naturalista y la gama cromática de los entornos urbanos semidesérticos (lo cual comunica la sensación de escasez de agua). Por otra parte, en las secuencias que se supone sean parte de la película sobre la colonización, las escenas ocurren en frondosos escenarios naturales, la realización y la fotografía acentúan su efectismo, la iluminación es completamente pictórica y el diseño de arte resulta fundamental, puesto que la caracterización de los actores, ya sea como indios taínos o bien como personajes europeos del siglo XVI, indica inequívocamente en cuál de las dos películas está ocurriendo la acción. En cuanto al documental, para diferenciarlo de los otros dos filmes se ha recurrido a la exageración de ciertos códigos del género: en primer lugar, la fotografía cambia a blanco y negro y la imagen tiene menos definición;

además, la mujer que lo realiza suele aparecer a cuadro o describe en voz alta las situaciones que la cámara registra. La dinámica de ver una pantalla dentro de otra pantalla también es recurrente. Muchos de los fragmentos del *making of* son visibles para el espectador a través de la pantalla de la cámara en la que se supone que se esté grabando, algunas escenas de las trifulcas se ven a través de una pantalla de televisión en la que se sintoniza el telediario que da cuenta de ellas, en alguna ocasión el equipo de rodaje de la película ficticia visualiza en un cine local los avances del material que se ha grabado. Por otra parte, las escenas del rodaje de la película ficticia también abundan, por lo que los niveles de la ficción y la meta-ficción continuamente se alternan de manera bastante atinada y sin llegar a mezclarse ni confundir al espectador. Sin embargo, a pesar de la originalidad del guion y de la habilidad de la realización para dar cuenta de tan intrincado universo fílmico, la agenda política del filme pierde consistencia, entre otras razones, en virtud de las ambiciones del proyecto.

El guion busca establecer un paralelismo entre la explotación y el maltrato que sufrieron los indígenas americanos en el siglo XVI y la situación actual. En un arriesgado giro discursivo se pretende, además, apelar a la reflexión sobre el gremio artístico y cinematográfico, al establecer el vínculo entre las dos coyunturas históricas so pretexto de la filmación de una película en la que, paradójicamente, los cineastas buscan denunciar una situación que ellos mismos perpetúan al explotar a los indígenas como "mano de obra" barata. Así, mientras el filme sobre la colonización intenta mostrar la otra cara de Cristóbal Colón, pintándolo como un hombre ambicioso y cruel, el actor que lo interpreta, Antón (Karra Elejalde), resulta ser la voz más cínica del grupo y la primera en denunciar las contradicciones que el rodaje conlleva. Por su parte, el productor Costa, quien al principio proclamaba con descaro su indiferencia ante los indígenas y sus circunstancias, paulatinamente adquiere conciencia de la situación de urgencia que se vive en Cochabamba y llega a implicarse personalmente con la causa del agua. El director Sebastián,

quien al principio se presenta como prototipo del creador idealista y liberal, comprometido con su “filme de denuncia”,²⁰² evoluciona lentamente hasta revelarse como un individuo egoísta al que le interesa más el “arte” que el drama social y humano que tiene lugar en torno suyo.

La construcción del personaje de Daniel revela la prolongación de un mismo “tipo” de una de las películas a la otra y, en última instancia, de una coyuntura histórica (isla La Española, siglo XVI) a la otra (Bolivia, siglo XXI). Elegido por su fuerte personalidad para dar vida al indio Hatuey, líder de la resistencia indígena contra los españoles, Daniel también lidera las protestas por el agua en Cochabamba. Cuando Costa y Sebastián descubren la participación de su actor estelar en las movilizaciones, intentan alejarlo de la revuelta puesto que cualquier incidente que le ocurriera podría afectar seriamente el curso del rodaje. Una secuencia fundamental es aquella en la que Costa visita a Daniel en su casa, donde su esposa le cura con hierbas las heridas causadas por los golpes de la policía. El productor le ofrece entonces cinco mil dólares a cambio de que suspenda su activismo, pero, ante la indiferencia y poca expresividad del indígena, Costa va aumentando su oferta a ocho y finalmente diez mil dólares, que Daniel termina por aceptar. Sin embargo, el joven vuelve a involucrarse en las protestas callejeras y termina en la cárcel. Sebastián y Costa deciden entonces extorsionar a la policía a cambio de que liberen a su actor, pues es imperativo rodar cuanto antes la secuencia de las cruces, ya que es la más significativa para su película. El jefe de la policía acepta liberar a Daniel, pero demanda a los cineastas que se lo entreguen de nuevo tras concluir el día de rodaje. Costa acepta el trato con relativa facilidad, pero Sebastián entra en un profundo conflicto ético. Esta superioridad moral del

²⁰² Acaso una prolongación o faceta posible del propio Gael García, un actor mexicano cuya imagen pública se ha afianzado en gran parte mediante su implicación con un cine “latinoamericanista” de corte político. García Bernal ha interpretado a Ernesto “Ché” Guevara en *Fidel* (2002) y *Diarios de motocicleta* (2004). También ha trabajado con el director chileno Pablo Larraín en dos filmes de temática política *No* (2013) y *Neruda* (2016). Junto con Diego Luna fundó en 2005 la productora Canana Films como plataforma de impulso y difusión al cine latinoamericano.

director (que a la larga caerá por tierra) contrasta con la actitud del indígena, quien ha faltado a su palabra pese a haberse embolsado los diez mil dólares que le fueron ofrecidos.²⁰³ Si bien el carácter aguerrido, estoico e imbatible de Daniel lo presentan como un sujeto digno, esta supuesta caracterología trascendental del “guerrero indígena” (en realidad Daniel y Hatuey son dos caras de una misma moneda) revela un esencialismo en la base de la construcción del personaje, cuyas concesiones psicológicas y emocionales, al margen del fragor con que arenga a sus compañeros en las asambleas y manifestaciones, resultan escasas (aunque muy bien logradas por la destacada interpretación de Juan Carlos Aduviri). Un análisis de conjunto demuestra que de los tres personajes principales (Sebastián, Costa y Daniel) el indígena es el único que no presenta prácticamente ninguna evolución ideológica o psicoemocional a lo largo de la trama.

Más elocuente resulta el recurso “*Deus ex machina*” con que el guion resuelve la peripecia del personaje de Daniel. La secuencia de las cruces se muestra al espectador desde el registro establecido para la película ficticia, es decir, como si fuera la secuencia misma. Ello involucra toda la estética y dinamismo de una gran producción en la que intervienen decenas de actores a cuadro mediante una puesta en escena espectacular. Pese a la insistencia y desesperación de fray Bartolomé de las Casas, los indios rebeldes, encabezados por Hatuey, son atados a las cruces y quemados vivos. Después de ser convidado a arrepentirse de sus pecados, el joven indio comienza a dar voces repitiendo incesantemente frases de odio y desprecio hacia los españoles y su voz es replicada *in crescendo* por sus compañeros rebeldes y los demás taínos que atestiguan el acontecimiento. La voz de “¡corte!” de Sebastián pone fin al rodaje de la secuencia, y sanciona un cambio

²⁰³ El carácter combativo de Daniel y la introspección ética de los personajes “blancos” se había establecido previamente: cuando Costa habla por teléfono en inglés y alardeando lo poco que tendrá que pagar a los extras bolivianos, Daniel, quien se encuentra presente y habla inglés por haber vivido dos años en los Estados Unidos, lo confronta sin miramientos. Sin embargo, Costa hace examen de conciencia y se presenta en casa de Daniel para disculparse por lo sucedido.

en el montaje, que establece nuevamente el registro de la película real (*También la lluvia*) al pasar a una toma abierta en la que se puede ver el festejo del equipo tras haber filmado la escena más importante de su producción. Sin embargo, mientras el equipo festeja, una patrulla de policía arriba al lugar para capturar a Daniel. Aún caracterizado como su personaje/*alter ego* taíno, el joven es apresado en la cajuela de la patrulla mientras el resto de los extras indígenas (también caracterizados) acude a su rescate. El enfrentamiento entre indígenas y policías sólo es detenido por Costa, quien se interpone entre ambos grupos con gesto conciliador. Sin embargo, los indígenas consiguen liberar a Daniel, quien huye hacia la profundidad del bosque sin volver a aparecer hasta el final del filme cuando, se entiende, el conflicto del agua ha terminado.

Además de la construcción y desarrollo de los personajes, el guion revela concluyentemente que el gran protagonista, y héroe, de la historia es Costa. La excelente interpretación de Luis Tosar consigue transmitir con profundidad todas las facetas y matices por los que el personaje atraviesa en su proceso de transformación: de productor cínico y desparpajado, a quien sólo le interesa abaratar los costes de su producción, hasta el sujeto sensible que termina por implicarse a fondo con los protagonistas de la guerra del agua. Hacia el final del filme, cuando la situación en las calles se sale completamente de control, el equipo de rodaje parte hacia una zona lejana para terminar de grabar la película. Sin embargo, antes de que Sebastián y Costa aborden el vehículo que los sacará de Cochabamba, la esposa de Daniel aparece para comunicar que su hija, quien también ha trabajado como extra en el filme, ha sido herida de gravedad. La mujer suplica a Costa que la lleve en auto a buscar a su niña y luego al hospital ya que, según su alegato, las barricadas no dejarían pasar a nadie más que él. Pese a la oposición de Sebastián, quien argumenta que las protestas se olvidarán mientras que su película perdurará por siempre, el conflictuado Costa decide ayudar a la

madre y parte junto con ella mientras el resto del equipo se encamina hacia la zona de seguridad.

Mediante el trayecto en auto que Costa y la madre hacen por la ciudad para encontrar a la niña, la realización halla la coartada perfecta para mostrar el desastre de las trifulcas. Barricadas, incendios, tiroteos y el despliegue militar en las calles son consignados mediante una agitada secuencia en la que la cámara adopta el punto de vista de un posible pasajero a bordo del asiento trasero del vehículo. Este último aspecto no carece de importancia dentro de la construcción del discurso cinematográfico y su representación de los indígenas contemporáneos, pues durante la mayor parte del filme la cámara los consigna desde emplazamientos que tienden a posicionarse del lado de los cineastas, haciendo así coincidir la mirada del espectador con la de estos últimos. En la secuencia inicial, la enorme fila de aspirantes al *casting* se registra mediante un *travelling* en el que la cámara adopta el posible punto de vista de Sebastián y Costa, quienes arriban al lugar a bordo de un auto. Después, la cámara en mano recorre lentamente la fila, deteniéndose en algunos rostros; nuevamente, el punto de vista de la cámara se solapa con la mirada de Sebastián mientras selecciona a sus posibles extras. De la misma manera, y como se ha mencionado, los primeros brotes de inconformidad por el agua son consignados a través de la cámara documental, es decir, desde el punto de vista de María. Las protestas y la represión se presentan a través de la interfaz de una pantalla de televisión, en un supuesto telediario que el equipo de producción mira con atención desde el lobby de su hotel. Hacia el final del filme, Sebastián y el resto del equipo pueden ver desde el interior de un automóvil la brutalidad con la que un soldado golpea con la culata de su fusil a uno de los manifestantes; la cámara, de nuevo, se emplaza desde dentro del automóvil, adoptando la perspectiva de ellos.

En cambio, son prácticamente nulas las ocasiones en las que la cámara adopta el punto de vista de los indígenas, por lo que su mirada nunca consigue establecerse

del todo. La cámara no da cuenta de cómo ven los indígenas a los cineastas, ni, mucho menos, de la propia percepción de aquellos sobre el conflicto del agua. Y es que, al contrario de lo que ocurre con los cineastas, el mundo de los indígenas no llega a presentarse en profundidad. Con excepción de Daniel y su familia, ningún otro indígena es abordado como personaje más allá de su fugaz aparición en las protestas y asambleas. El guion no presenta las circunstancias que la escasez de agua implica para los habitantes de Cochabamba, ni tampoco las complejidades subjetivas o de la vida cotidiana en la que aquellos se ven inmersos a causa del desabastecimiento y la represión. Las dinámicas internas de la organización indígena tampoco son consignadas por el filme, por lo que, mientras los cineastas se muestran como un conjunto de individuos con sus propias personalidades, conflictos y aspiraciones, los indígenas se presentan como un colectivo abstracto y, a grandes rasgos, homogéneo.

Mención aparte merece el hecho de que *También la lluvia* centre su denuncia hacia la explotación y maltrato a los indígenas en el pasado más que en el presente. En comparación con el presente diegético, considero que el pasado adquiere gran relevancia dentro del filme en virtud de la constante presencia de la película ficticia, no sólo en tanto que se consigna su argumento y el funcionamiento de su producción y puesta en escena, sino, más importante, al incluir dentro del texto cinematográfico (de *También la lluvia*) secuencias enteras de ella. Dichos fragmentos intentan establecer paralelismos y continuidades entre el maltrato propinado a los indígenas durante la colonia española y la situación actual, por lo que las escenas del filme ficticio que se incluyen en *También la lluvia* giran fundamentalmente en torno a dos tropos: la extracción del oro y la avaricia de los españoles, que enlaza directamente con las circunstancias de la privatización de los recursos hídricos en Bolivia, y la represión hacia los indígenas rebeldes, clara alusión a aquella ejercida por el gobierno boliviano contra el movimiento en defensa del agua.

La religión juega un papel destacado pero conflictivo, en tanto que por una parte se muestra como imposición violenta y, por la otra, mucho más acentuada en el filme, como plataforma de la defensa indigenista gracias a las figuras de Bartolomé de las Casas y Antón de Montesinos. El simbolismo de la cruz aparece recurrentemente y no siempre es bien resuelto: en una de las secuencias iniciales, cuando una de las gigantescas cruces de madera es puesta en pie por trabajadores indígenas en la preparación del set de rodaje, Sebastián enfatiza cuán peligrosa resulta la maniobra e increpa a Costa para que contrate una grúa y Costa replica con argumentos de tipo financiero (al hacerlo sin grúa se ahorran mucho dinero). Mientras la conversación discurre, el espectador puede ver la cruz precipitarse hacia el suelo un par de veces, siempre a riesgo de que alguno de los trabajadores indígenas sea, literalmente, aplastado por ella. La aparición, hacia el final del filme, de un cura que camina por las calles de Cochabamba mientras llama al cese al fuego redonda en el papel “conciliador” de la iglesia católica y busca conectar esa función del pasado con el presente. La imagen remite indudablemente a Monseñor Tito Solari, arzobispo del departamento de Cochabamba quien, efectivamente, fungió como mediador durante la “guerra del agua”.²⁰⁴

Mucho más matizadas resultan las implicaciones de la gran secuencia de las cruces en tanto que, con la “entrega” de Daniel a la policía, los mismos cineastas ejecutan

²⁰⁴ En 2001 Tito Solari también medió en el conflicto legal entre Evo Morales, entonces diputado, y el empresario bananero Miguel Ángel Zambrano. El éxito de Morales en aquel conflicto legal fue uno de los acontecimientos clave que posteriormente le permitirían postularse como candidato presidencial en las elecciones de 2005. Sin embargo, las relaciones entre el gobierno boliviano y la iglesia católica no han sido las mejores durante el gobierno de Morales, iniciado en 2006. En 2009 la nueva Constitución Política de Bolivia cesó el estatuto del catolicismo como religión oficial y declaró la laicidad del estado de una manera bastante peculiar: “...con la fortaleza de nuestra Pachamama y gracias a Dios, refundamos Bolivia.” (Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia). En 2010 (año del estreno de *También la lluvia*) Morales fue ungido como “guía espiritual” de Bolivia en una ceremonia tradicional aymara. En 2013 los rumores sobre la supuesta intención de Morales de crear una Iglesia Católica Apostólica Renovada del Estado Plurinacional de Bolivia generaron alarma entre la cúpula eclesiástica de aquel país.

una acción similar a aquella que su secuencia retrata y pretende denunciar. Si en su película los indios taínos son quemados vivos para castigar su rebeldía, mediante su gesto de “entregar” a Daniel, Sebastián y Costa se convierten en cómplices de la actual represión y castigo hacia la resistencia indígena. El subtexto religioso es perverso y sutil, pues la imagen de la cruz y el gesto de la traición evocan el episodio bíblico de la deslealtad de Judas hacia Cristo. Otro acierto, que en mi opinión constituye el momento de mayor algidez emocional, es la secuencia en la que Sebastián y el actor que encarna a Montesinos ensayan la escena de la famosa prédica del fraile en presencia de los trabajadores que preparan el set para el rodaje. En un monólogo notable el actor pronuncia vehementemente la homilía:

... todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre a estos indios? ... ¿Cómo los tenéis tan opresos y fatigados, sin darles de comer ni curarlos en sus enfermedades, que de los excesivos trabajos que les dais incurren y se os mueren, y por mejor decir, los matáis, por sacar y adquirir oro cada día? ... ¿Estos, no son hombres? ¿No tienen almas racionales? ¿No estáis obligados a amarlos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis? ¿Esto no sentís? ¿Cómo estáis en tanta profundidad de sueño tan letárgico dormidos?

La cámara encuadra en medio plano al actor de Montesinos y el montaje alterna entre estas tomas y los primeros planos de los rostros de Sebastián y de los indígenas, quienes escuchan el sermón con atención mientras se encuentran encaramados en los troncos con los que construyen una palapa que asemeja a aquella en la que fue pronunciado originalmente. A nivel de guion la estrategia es tan propositiva y novedosa como eficaz: en vez de presentar como tal la secuencia del sermón, se presenta el ensayo de la misma. De esta manera se consigue que el espectador conozca el poderoso discurso de Montesinos, que hasta ese momento sólo ha aparecido por fragmentos, y, a la vez, permite que sean los indígenas

quechuas contemporáneos, y no los encomenderos españoles del siglo XVI, la audiencia diegética directa de la prédica del monje. El recurso se utiliza también en la secuencia en la que, supuestamente, se graba la escena en la que decenas de indias taínas ahogan a sus hijos colectivamente para impedir que se los coman los perros que los españoles han enviado a perseguirles. De nuevo, en vez de presentar la secuencia como tal, el guion se decanta por introducir una secuencia que muestre su rodaje. Cuando Sebastián explica a las indígenas quechuas el contexto (la amenaza de los perros) y la mecánica de la filmación (el trucaje para evitar que los bebés se mojen) ellas se niegan a hacer la escena ya que no pueden “siquiera imaginar” la idea de ahogar a sus propios hijos. La tensión del momento está dada casi exclusivamente en función de la atmósfera sonora, pues durante el momento agudo del conflicto el llanto de los bebés aumenta en volumen e intensidad. Además de una manera ingeniosa de presentar los matices psicológicos de Sebastián, frustrado por no poder grabar su secuencia, esta estrategia, al igual que la del sermón, permite mostrar la toma de contacto de los indígenas quechuas con la historia de la colonización a través del cine y, lo que es más importante, el surgimiento entre ellos de una conciencia y posicionamiento con respecto a la continuada historia de maltrato y opresión que su pueblo ha vivido por siglos. En este sentido, el mensaje del conocimiento de la historia como base para los procesos de transformación subjetiva y colectiva resulta en extremo pertinente, aunque, considero, no se desarrolla a cabalidad.

En relación con lo anterior resulta paradójico que sea el contacto con el presente y no el conocimiento del pasado lo que desencadene la transformación del personaje de Costa. Como he dicho, en virtud del guion y el desarrollo de los personajes, considero que en última instancia es él, y no Daniel, el verdadero protagonista del filme. Un análisis somero del desenlace confirma este hecho. En su encuentro final, una vez concluido el conflicto del agua, Costa pregunta a Daniel por sus proyectos para el futuro y este le responde que sus planes se limitan a

sobrevivir. La frase: “[sobrevivir] es lo que mejor sabemos hacer” remite nuevamente a la noción de continuidad entre la resistencia indígena pasada y la actual. El emotivo agradecimiento de Daniel hacia Costa por salvar la vida de su hija y la promesa de este de que “ayudará” a la familia (se entiende que económicamente, puesto que la niña ha quedado con secuelas por la gravedad de la herida), vuelven a posicionar al productor en un nivel de ejemplaridad moral. En realidad, esto último no representaría conflicto alguno de no ser por el hecho de que la película tiene deliberadas intenciones de compromiso político y el gesto benefactor por parte del europeo tiene implícitas reveladoras connotaciones de poder y superioridad moral. Así, me aventuro a sugerir que la *gran gesta* que cuenta *También la lluvia* dista mucho de ser la de los indígenas bolivianos contemporáneos en la lucha y conquista de sus derechos, y está mucho más cercana a la transformación subjetiva del personaje de Costa. Al respecto resulta irónico que el filme también se centre en la presentación y debate de los dilemas éticos y políticos implícitos en todo cine denuncia. En suma, considero que *También la lluvia* es una propuesta cinematográfica original y arriesgada, con claras intenciones de denuncia social y política, pero cuyos alcances políticos se ven desafortunadamente limitados por algunos aspectos de su trama, y las pretensiones estéticas y excesos discursivos del texto cinematográfico.

Ficha:

También la lluvia (España/México/Francia, 2010). 35 mm, color, español/quechua/inglés. Duración: 103 min. Dirección: Icíar Bollaín. Guion: Paul Laverty. Fotografía: Alex Catalán. Montaje: Ángel Hernández Zoido. Música: Alberto Iglesias. Sonido directo: Alberto Iglesias. Reparto: Luis Tosar, Gael García Bernal, Karra Elejalde, Juan Carlos Aduviri, Raúl Arévalo, Cassandra Ciangherotti, Carlos Santos, Dani

Currás, Vicente Romero. Producción: Cristina Zumarraga, Juan Gordon. Producción ejecutiva: Pilar Benito. Productoras: Coproducción España-Francia-México; Morena Films. Estreno: 16 de septiembre de 2010 (Festival Internacional de Cine de Toronto, Canadá). Premios: Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México: Mejor Película Iberoamericana; Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania: Premio del público a Mejor Película de Ficción en Sección Panorama; EFA: (nominación) Premio del Público; Premios Goya, España: Mejor Actor de Reparto (Karra Elejalde), Mejor Música Original (Alberto Iglesias), Mejor Dirección de Producción (Cristina Zumárraga).

Distancia

Sergio Ramírez, 2011

Distancia narra la historia de Tomás Choc, un indígena maya de avanzada edad que busca los restos de su hija Lucía, a quien cree muerta. Al igual que muchos otros niños, ella fue secuestrada a muy temprana edad durante la guerra civil en Guatemala, sin que su familia volviera a tener noticias de su paradero. Cuando Tomás se entera de que su hija está viva decide ir a encontrarse con ella, pero para ello debe atravesar cientos de kilómetros en un viaje de cinco días, durante los cuales vivirá una serie de peripecias que revelan los procesos de restauración de un país profundamente lacerado por décadas de conflictos armados y, sobre todo, los horrores vividos por los indígenas mayas, así como los mecanismos de superación del trauma, las heridas aún abiertas y los esfuerzos por construir su memoria. A lo largo de los veinte años en los que no ha visto a su hija, Tomás ha escrito sus experiencias en un cuaderno, cuyas páginas recurrentemente aparecen a cuadro para complementar el relato mediante la narración escrita de los acontecimientos pasados.

Los desplazamientos forzados son y han sido una de las mayores atrocidades causadas por la guerra civil en Guatemala: se estima que durante aquella más de cincuenta mil indígenas huyeron hacia México y otros cientos de miles hacia las montañas. Estos últimos en ocasiones formaron grupos conocidos como Comunidades de Población en Resistencia (CPR), a las que, según se entiende, Tomás ha estado ligado de alguna manera: su desplazamiento hasta la zona de Nebaj para encontrarse con su hija y amigos implica que no es originario de la montaña en la que habita, sino de aquella zona.²⁰⁵ Así, el viaje del protagonista no

²⁰⁵ Nebaj es un municipio del departamento de Quiché, ubicado en la región conocida como Franja Transversal del Norte, a 254 kilómetros de la Ciudad de Guatemala. Según lo que él mismo relata, Tomás habita en la aldea San Antonio Nueva Esperanza, en la Zona Reina en San Miguel Uspantán, donde se asentaron las CPR en los primeros años de la década de 1980.

sólo implica un nuevo contacto con su progenie sino también el retorno a su pueblo y el reencuentro con los fantasmas del pasado.

Estructurado como un *road trip* completamente lineal, el relato comienza por establecer la situación al mostrar panorámicas de la montaña y después las excavaciones realizadas por organizaciones civiles que ayudan a damnificados a encontrar los restos de sus familiares desaparecidos. Tomás Choc es uno de los cientos de miles de personas que buscan a sus muertos. En la primera secuencia lo vemos cavando con sus propias manos la fosa en la que se cree que puede estar enterrada su hija. La intensidad de la secuencia avanza conforme la excavación prosigue, es decir, hasta encontrar la osamenta sobre la que la cámara, en angulación casi cenital, hace un acercamiento hasta obtener un primerísimo plano del cráneo. El montaje se vuelve vertiginoso gracias a la sucesión de tomas cada vez más cortas y la música hace lo propio con un *crescendo* que, además, marca un corte sonoro hacia la siguiente secuencia.

Pese a estar rodado en alta definición a veinticuatro cuadros por segundo, la fotografía da la impresión de ser artesanal, de vídeo casero o de un cine completamente marginal.²⁰⁶ La imagen posee una textura poco sutil (burda) y el manejo del foco impide establecer con claridad las distintas profundidades de las composiciones: en las secuencias en las que varias personas aparecen a cuadro todas suelen estar a foco, confundiendo así la mirada del espectador, ya que no resulta claro cuál es el personaje o la acción realmente fundamental dentro de cada secuencia.

Después de la jornada de búsqueda, y al ser notificado de que ninguna de las osamentas halladas corresponde a su hija, Tomás vuelve a su cotidianidad

²⁰⁶ El visionado de esta película solo he podido hacerlo gracias a la generosidad del director Sergio Ramírez, quien me ha proporcionado acceso a ella mediante la plataforma *Vimeo*, pues, pese a su gran circulación en festivales y foros internacionales, la película no se ha distribuido en DVD o Blue-Ray. Copias “piratas” pueden conseguirse con relativa facilidad en Ciudad de Guatemala.

trabajando como campesino. Sin embargo, cuando inesperadamente recibe la visita de una trabajadora social que le comunica que han encontrado viva a su hija y que la chica está deseosa de encontrarse con él, el protagonista decide solicitar la autorización del capataz de la finca para desplazarse hasta Nebaj, el lugar donde tendrá lugar el reencuentro.

En la secuencia de su preparación para el viaje se nos revela una parte del universo privado del protagonista: Tomás vive muy humildemente en una choza y es un sujeto solitario, que subsiste al margen de cualquier componente familiar. La composición del plano en el que Tomás se peina frente al espejo resulta sutilmente reveladora: en el reflejo se alcanza a vislumbrar un cuadro colgado en la pared con varias fotografías de mujeres. En realidad, como veremos más adelante, es casi seguro que las fotos sean retratos de su esposa muerta, pero en estos momentos de la trama se presentan como imágenes borrosas que dan al espectador una información velada e indirecta sobre el pasado del protagonista. El periplo de Tomás comienza en la madrugada, cuando, después de acicalarse, ha de caminar un largo trecho hasta la carretera donde abordará la camioneta hasta su primera parada.

A lo largo de su viaje el protagonista se encontrará con distintos sujetos que a su manera representan a los distintos sectores de la sociedad guatemalteca, y cuya interacción con Tomás revela las posiciones de aquellos distintos estratos socio-culturales con respecto a los indígenas. En este sentido el filme se inscribe en un tipo de estructura de la narrativa indigenista que tiende a posicionar el drama del indígena como inextricablemente ligado a su relación con un otro (no indígena) ya sea bajo la forma del amor, el conflicto o la salvación. En esta línea y hasta cierto punto, el viaje de Tomás en *Distancia* recuerda también al periplo que los protagonistas de *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969) realizan por la capital boliviana en busca de ayuda para salvar la vida del otro protagonista. En aquel

filme los indígenas se enfrentan a la indiferencia de los médicos, la solidaridad de una comerciante “chola” y el desprecio de la clase política.

En el caso de Tomás el primer encuentro está dado desde el inicio del filme mediante los personajes de los forenses, y continúa con el capataz y su clara relación de poder hacia el protagonista. Después, y una vez iniciado su viaje, el primer personaje que interactúa con Tomás es un joven transportista ladino, o mestizo, que viaja junto con un policía para hacer repartos comerciales, y quien, ante un fallo en el transporte público, ayuda a Tomás llevándolo de un punto a otro. Una secuencia destacada es aquella en la que el transportista intercambia unas frases con Tomás en *k'iche'* y le cuenta que aprendió un poco de aquel idioma gracias a un policía indígena que solía viajar con él. No obstante, el policía que los acompaña durante el recorrido no puede comprender el diálogo por pertenecer a otra etnia maya en la que el idioma es el *kek'chi'*. Más adelante en el filme se entenderá la importancia de este diálogo, cuando Tomás y su hija enfrenten la misma imposibilidad de comunicación. La conversación con el transportista también es relevante porque en ella Tomás confirma que habita en la Aldea San Antonio, dentro de la Zona Reina, haciendo así más atinente la hipótesis de que de alguna u otra manera fue parte de los miles de desplazados que conformaron las CPR.

Después de separarse del transportista y el policía, Tomás vuelve a encontrar ayuda en un par de jóvenes, hombre y mujer, que viajan por el campo para realizar observación de aves. Al encontrarlo en una estación de carga de gasolina ambos aceptan llevar a Tomás hasta su siguiente parada. Sin embargo, cuando el anciano sufre un problema de salud los chicos se limitan a llevarlo a una clínica en la que lo abandonan a su suerte.

Tras su recuperación, Tomás vuelve a emprender el viaje, en esta ocasión a bordo de un autobús de transporte público. Al estar más cerca de una ciudad, o

municipio mayor, las atmósferas cambian. La secuencia del autobús se caracteriza porque en ella intervienen muchas personas a cuadro, así como por su gran cantidad de emplazamientos, su montaje ágil, su música diegética (cumbia) y muchas imágenes aparentemente aleatorias pero que contienen sentidos reveladores, condensando así la convivencia y negociación de una multiplicidad de imaginarios, valores y aspiraciones en la sociedad rural guatemalteca. Aquellas imágenes son en realidad primerísimos planos de algunos de los elementos decorativos del autobús que aborda Tomás. En América Latina este tipo de vehículos, ya sean rurales o urbanos, suelen estar profusamente decorados en un estilo a caballo entre el *kitsch* y un barroco popular que incorpora elementos de distinta naturaleza: religiosa, deportiva, de humor soez y de la cultura popular. Así, el primer *close up* se hace sobre una pegatina del águila estadounidense o *Great Seal*; el segundo, sobre una imagen popular de Cristo y el tercero sobre el letrero que anuncia en la parte frontal del vehículo la ruta del mismo: "Nebaj Quiché"- "La pista". Como puede verse, la escena aspira a transmitir la intersección de los elementos globales, religiosos y locales entre los indígenas guatemaltecos.

El ambiente dinámico del autobús cambia radicalmente en la siguiente secuencia, cuando Tomás llega a un cementerio. La cámara realiza una toma de establecimiento en la que el espectador puede percibir la quietud del lugar y después hace un corte para dar pie a una toma cerradísima de la lápida frente a la que está parado Tomás: el epitafio confirma que se trata de la tumba de una mujer de la misma generación que el protagonista (casi con seguridad, su esposa) y que fue víctima de la masacre de Cocop perpetrada por el Ejército Nacional en aquella aldea de Nebaj el 16 de abril de 1981. El hecho de que la lápida esté fechada en el año 2008 y haga mención a la masacre no es fortuito, pues habla de que los restos no fueron formalmente sepultados hasta aquel año, es decir, que muy probablemente fueron recuperados en las fosas comunes y sepultados con posterioridad.

Finalmente, Tomás llega a su destino. En la plaza del pueblo se encuentra con un viejo amigo con quien habla en su mismo idioma, y quien trabaja como fotógrafo callejero. El protagonista irrumpe cuando el amigo está realizando un retrato; el emplazamiento de la cámara impide al espectador ver el set y el retrato, solo se alcanza a distinguir que el cliente es un adolescente de unos quince años a quien el fotógrafo muestra el retrato antes de imprimirlo. Después, una cámara en mano sigue a los dos amigos mientras se encaminan a imprimir la fotografía; para hacerlo, el amigo de Tomás recurre a un “café internet”²⁰⁷ completamente rústico, cuyo centro de impresión se ubica en el patio de una vieja casa de tipo colonial. Nuevamente, la realización acierta en su juego de revelación y ocultamiento al no mostrar el retrato, o, más bien, al mostrar sólo una parte de aquel conforme va saliendo de la impresora. No es hasta que el amigo entrega la fotografía al chico que el espectador descubre que se trata de un retrato de cuerpo completo que tiene como fondo las torres gemelas del *World Trade Center* de Nueva York, un avión volando cerca de ellas y una gran bandera estadounidense que ondea por encima del conjunto. Tras retirarse los dos viejos y el chico, la cámara permanece estática en una toma abocada exclusivamente a mostrar el set del retrato. Se trata una impresión en gran formato del cuadro antes descrito, que, junto con otras utilerías, el fotógrafo monta y desmonta en el centro de la plaza para poder trabajar. El hecho de que aquella suerte de delirante escenografía de referencias globales se ubique en el centro de la plaza principal de un aislado pueblo guatemalteco logra transmitir la dimensión del fenómeno migratorio en Centroamérica y específicamente en un país en el que la gran mayoría de los emigrantes son de origen indígena. El conjunto del café internet, la labor fotográfica del amigo de Tomás y su negocio complementario de alquiler de máquinas de video-juegos habla de la terciarización de una economía que antes de la guerra era casi exclusivamente agrícola.

²⁰⁷ Establecimientos donde se alquilan ordenadores y servicios de informática; lo que en España se denomina como locutorios.

Una de las secuencias más poderosas del filme es aquella en la que Tomás y su amigo van a una cantina para beber y hablar. Tomás narra apesadumbrado el secuestro de su hija: “me da tristeza y vergüenza no poder reconocerla.” Mientras los amigos conversan, un grupo de hombres entra y ocupa una mesa al fondo. La composición de la toma mantiene en primer plano a Tomás y su amigo y, en medio de ellos, en el punto de fuga, a los hombres de la otra mesa. El amigo refiere entonces que aquellas personas son ex patrulleros²⁰⁸: “tal vez uno de ellos secuestró a nuestra gente. . . el dolor sigue dentro de mi corazón”, pero Tomás replica que, aunque él también se siente adolorido, han de evitar la confrontación. Un músico entra entonces con su guitarra y el amigo le pide que le acompañe una canción que le dedica a Tomás:²⁰⁹

Campesino pobre

vamos a ir allá

porque los soldados

ya se acercan ya.

La montaña, hermano, nos protegerá

nuestra vigilancia dice la verdad.

Somos CPR,²¹⁰ queremos decir:

²⁰⁸ Las patrullas de autodefensa civil fueron grupos paramilitares usados por el Ejército Nacional para enfrentar al Ejército Guerrillero de los Pobres y otros grupos subversivos. A menudo eran constituidos por indígenas y su labor de erradicación de las guerrillas tuvo como *modus operandi* el brutal exterminio, tortura y reubicación de cientos de miles de indígenas, convirtiéndose así en los peores verdugos de sus paisanos.

²⁰⁹ Es importante notar que aunque los dos hombres hablan entre ellos en su idioma indígena, la canción está en castellano. Es probable que así sea con la finalidad de que pueda ser entendida por otros indígenas que no hablan el mismo idioma que ellos y para quienes el castellano resulta una *lingua franca*.

²¹⁰ Comunidades de población en resistencia.

que los militares se vayan de aquí.

Son quinientos años de marginación.

Ya no callaremos ante la opresión

Vamos todos juntos para conseguir

una nueva vida en nuestro país.

Por los que murieron y los que vendrán.

Sabemos por qué vamos a luchar.

A nivel de realización la secuencia musical es altamente efectiva: mientras el amigo canta, la cámara se centra en el expresivo rostro de Tomás y los de los ex patrulleros, estableciendo una relación de ligero empoderamiento del primero y de evasión y vergüenza por parte de los segundos. Además, la letra resume la situación general del filme y finaliza con una exhortación a la reconstrucción y el pacto nacional. La melodía simple y en tonos mayores apela emocionalmente al espectador, y el final de la canción (en la parte de la exhortación) funciona como transición sonora hacia la siguiente secuencia, en la que la melodía aún suena – pasando así de ser diegética a ser extradiegética– mientras la cámara en mano hace un seguimiento frontal de Tomás, encuadrado en un medio plano, conforme camina por el mercado del pueblo para dirigirse al lugar donde se encontrará con su hija. El espíritu vivaz del comercio y la vida en la calle transmiten la sensación de una sociedad en movimiento, en pleno proceso de reconstrucción. Dante Liano resume así la secuencia:

El ingreso de los patrulleros en la cantina crea, pues, un ambiente de tensión, pues resulta claro que don Tomás y su amigo pertenecen al otro bando: al de las víctimas de la guerra. Entonces, en ese tenso momento, el amigo se

levanta y canta una canción de guerra, en contra de los mismos patrulleros. Es un acto temerario y catártico . . . ²¹¹

Cuando Tomás llega al lugar de la cita para el encuentro con la hija, el espectador no tarda en descubrir que se tratará de un mitin político: el plano abiertísimo permite ver que en las escalinatas de una antigua iglesia colonial se ha improvisado un templete sobre el que se han colocado un podio y una bandera de Guatemala, además de sillas, globos y adornos con los colores nacionales. La voz del político suena *en off* mientras aparecen a cuadro algunas páginas del diario de Tomás: además de su torpe caligrafía en castellano, el viejo ha complementado su relato con dibujos. El discurso del político corresponde con los sucesivos dibujos de Tomás: gente en llamas, sangre y personas en autobuses dan cuenta de las: "ciento cincuenta mil personas inmoladas, los cuarenta mil desaparecidos y el millón de personas desplazadas." La toma pasa entonces a la cara de Tomás mientras el político menciona su nombre y cuenta su historia a la audiencia, anunciando el reencuentro entre padre e hija con gran alharaca. La cámara hace un breve recorrido por los rostros severos de los indígenas que presencian el encuentro entre Tomás y su hija Lucía. Todo es vilmente aprovechado por el político como un espectáculo proselitista. Sin embargo, cuando Tomás intenta dirigirse a su hija se descubre que la comunicación entre ellos resultará imposible: la chica ha crecido en el seno de otra cultura maya, la *kek'chí*, cuya lengua es ininteligible para un *ki'che'* como Tomás y, además, ella no habla castellano. Los padres adoptivos de Lucía, por otra parte, son ex patrulleros, esto es, colaboradores del Ejército durante la guerra.

Después del mitin y gracias a un traductor Tomás y Lucía pueden sostener una conversación somera con largos e incómodos silencios. Lucía cuenta que se ha

²¹¹ "Localismos y cosmopolitismos en la película *Distancia* de Sergio Ramírez Milán." *Centroamericana*, vol. 26, no. 1, 2016, p. 79. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5703732. Consultado por última vez el 13 de septiembre de 2018.

casado y tiene un par de hijos. Cuando el traductor los deja a solas padre e hija sostienen un corto diálogo. Es un momento emotivo pues el espectador sabe que ambos hablan sabiendo que el otro no puede entenderle: Tomás le habla a la chica sobre su madre y el dolor de ambos después de su secuestro, le entrega también su cuaderno y ella le responde que irá a la escuela para aprender a leer en castellano y así poder entender lo que ahí se narra. “Servirá para mis nietos”, dice el viejo, “para que conozcan su historia y para que no se olvide nuestra historia.” El encuentro finaliza con un abrazo que, como sugiere Liano, más que subsanar una brecha, sanciona una distancia: “más que la distancia física que los separaba, ahora es una distancia cultural, histórica, emocional.”²¹²

Sin lugar a dudas, el lenguaje es un protagonista velado en este filme: primeramente, en virtud de las reiteradas apariciones en pantalla del cuaderno de Tomás, que ciertamente complementa las carencias narrativas de la película y provee contexto, pero, también, apela a la idea de la construcción de la memoria personal y comenta el papel que tiene la escritura para definir el poder social. Es importante notar el contraste sonoro que se establece entre los cuadros de la acción y aquellos en los que aparecen las páginas del cuaderno: si en los primeros el audio es completamente naturalista y diegético, los segundos se acompañan por una música incidental de tipo atonal que alude a los sonidos diegéticos (fundamentalmente propios del campo, como cantos de aves) pero desde el artificio,²¹³ refiriendo así al carácter desnaturalizado de la escritura. En oposición a películas como *El violín* o *La teta asustada*, *Distancia* apuesta por la posibilidad de que el indígena construya su memoria por escrito y no desde la dimensión oral a la que habitualmente suelen constreñirse las culturas “primitivas” o menos

²¹²“Localismos y cosmopolitismos en la película *Distancia* de Sergio Ramírez Milán.” *Centroamericana*, vol. 26, no. 1, 2016, p. 75. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5703732. Consultado por última vez el 13 de septiembre de 2018.

²¹³ Recuerda a algunos instrumentos de música prehispánica, principalmente de aliento, como silbatos o caracoles, que imitan sonidos animales en vez de producir melodías.

“desarrolladas”, y esto conlleva serias implicaciones: mientras lo oral se asocia al mito y el pensamiento mágico, la escritura se relaciona con la historia y la ciencia. A lo largo del filme, también resalta el hecho de que el espectador puede ver a Tomás manejándose en un idioma y otro según la ocasión y las personas con las que interactúa (a menudo teniendo al castellano como *lingua franca* entre indígenas), acentuando así el hecho de la pluralidad cultural que prima en países con elevada demografía indígena como Guatemala; pero también, y más importante, lejos de constituirse como una celebración multicultural de la “riqueza” que implica esta composición multiétnica, *Distancia* enfatiza el conflicto que aquella implica y esto va mucho más allá del idioma. Como señala Liano, la distancia geográfica que separaba a Tomás y a Lucía finalmente es una metáfora de la distancia que separa a las diferentes etnias indígenas de Guatemala.

Tanto a nivel de realización como de guion, el texto cinematográfico renuncia a la transparencia del signo sin apostar por ello a la opacidad: el lenguaje llama la atención sobre sí mismo —expandiendo sus alcances al total de la articulación de la vida mediante la comunicación y sus (im)posibilidades—, estableciendo así una dinámica de develación y ocultamiento, ofrenda y escamoteo de significados que, en última instancia, pueden ser traducidos; es decir, apostando por el diálogo como medio fundamental para la reconstrucción social e interétnica en un país tan dramáticamente azotado por la violencia y la pobreza. Se consigue, sin embargo, transmitir un mensaje contundente e incisivo sobre la coyuntura actual de Guatemala, así como sobre el papel y los desafíos de la población indígena en aquel entramado.

Ficha:

Distancia (Guatemala, 2011). Video HD, color, maya k'iche' y kek'chi'. Duración: 72 min. Dirección: Sergio Ramírez. Guion: Sergio Ramírez. Fotografía: Álvaro Rodríguez. Montaje: Joel Prieto. Música: Joaquín Orellana, Carlos Hernández, Tuco Cárdenas. Sonido directo: Jonathan Macías. Reparto: Carlos Escalante, Saknité Racancoj, Julián León Zacarías, Maya Núñez, Sécil De León, Eduardo Spiegeler, Rigoberto Baac, Marco Antonio Sagastume. Producción: Joaquín Ruano. Producción ejecutiva: Joaquín Ruano, Pedro Santiago. Productoras: Producciones Concepción. Estreno: 8 de Marzo de 2012 (Miami International Film Festival, USA). Premios: Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba: Mejor ópera prima; Festival Ícaro, Guatemala: Mejor película centroamericana, Premio del público; Havana Film Festival New York, USA: Mejor película, Mejor director; Dreamspeakers Film Festival, Canadá: Mejor Película Extranjera; Trinidad + Tobago Film Festival: Mejor película; Vancouver Latin American Film Festival, Canadá: Premio del jurado joven.

La jaula de oro

Diego Queimada-Diez, 2013

En línea con toda una tradición del cine social en América Latina (*Los olvidados*, *Amar te duele*, *Ciudad de Dios*, *Machuca*, *Temporada de patos*), *La jaula de oro* narra a través de la historia de cuatro adolescentes una realidad desgarradora: la migración ilegal desde Centro y Sudamérica hacia los Estados Unidos. A bordo del tren conocido como “La bestia”, los guatemaltecos Juan, Sara y Samuel pretenden atravesar la frontera entre México y los Estados Unidos. Chauk, un indígena tzotzil²¹⁴ de la misma edad, se une a ellos y juntos comparten la desventura de atravesar México en busca del “sueño americano”. Sin ser una película propiamente indigenista, el argumento de la *La jaula de oro* gira en gran medida en torno a la interacción entre Chauk y los otros protagonistas.²¹⁵ Así, el manejo visual y dramático de aquel personaje, y su rol dentro de la narrativa maestra del filme, se inscriben dentro del debate que nos ocupa, situándolo además en el contexto actual de una situación global-trasnacional por excelencia. La incursión de un “elemento indígena” en un drama intrínsecamente global resulta no sólo sintomático a nivel del imaginario, sino también certero, pues, en efecto, gran parte de los emigrantes latinoamericanos en Estados Unidos son de origen indígena.

Los minutos iniciales muestran los preparativos de los protagonistas para la gran travesía: la primera secuencia en que aparece Juan es ágil, filmada con cámara en

²¹⁴ Tzotzil es el exónimo con que se denomina a los *bats iviniketik* (en castellano ‘hombres verdaderos’), una de las etnias de la familia maya o mayense que habita principalmente en el estado de Chiapas en México.

²¹⁵ La relación entre Juan y Chauk constituye la subtrama más desarrollada del filme. Más aún, en entrevista para el Festival Internacional de Cine de Panamá el director Diego Queimada afirmó que una de las intenciones del filme era explorar el encuentro entre las dos formas de ver el mundo (indígena y no indígena) en el contexto de la migración. La entrevista puede verse en *Enfilme. Cine todo el tiempo*. 8 de mayo de 2014. enfilme.com/entrevista/diego-quemadadiez-la-jaula-de-oro. Consultada por última vez en julio de 2018.

mano, y lo muestra caminando por el arrabal en el que vive; la de Sara, más lenta, deja ver su transformación (corte de cabello, vendado de senos, ingesta de anticonceptivos) para tratar de evadir los riesgos que supone su feminidad en el viaje que está a punto de emprender –a partir de ahora se hará pasar por un chico de nombre Osvaldo, pero el espectador y sus compañeros de viaje saben que es mujer. Samuel aparece trabajando como pepenador²¹⁶ en un gran basurero en el que Juan lo busca para partir. Antes de poder montar en “La bestia” los tres muchachos deben recorrer algunos kilómetros en bus, lancha y a pie hasta llegar a la frontera con México. Los planos medios y americanos presentan la situación sin adentrarse demasiado en la psicología o las emociones de los tres chicos, pero cuando el tren aparece por vez primera, el cambio hacia los planos detalle de sus rostros deja ver su angustia (principalmente en Juan) y después su impotencia por no haber reunido el valor para montar al tren en marcha. La primera aparición de Chauk ocurre después de dicha secuencia, mientras Samuel y Sara se refrescan a orillas del río y Juan explora los alrededores de la vía sin alejarse demasiado. Tanto a nivel de la trama como de lenguaje cinematográfico, la construcción de este personaje resulta reveladora sobre los mecanismos de concepción y representación de la alteridad indígena y de cómo esta actúa dentro de la historia como elemento de transformación para el personaje Juan, quien es, en última instancia, el verdadero protagonista del filme. La estructura de la película como un *road trip* lineal potencia este desarrollo dramático en el que el viaje, y los personajes que en él intervienen, actúan como elementos que inciden directamente en la subjetividad del viajero.

²¹⁶ Se denomina así a las personas que recogen materiales como latón, PET o cartón en los basureros para después venderlos.

La primera aparición de Chauk ya resulta reveladora: literalmente salido de la jungla (encuadrado por el abigarrado verde de la flora selvática),²¹⁷ el chico se acerca caminando hacia Juan, quien al verlo da media vuelta y, sin dejar de mirarlo, se aleja caminando en dirección contraria. Mientras Juan prosigue su andar, Chauk se acerca a los otros dos muchachos y, tras descalzarse, se adentra en el río para rellenar con agua su botella de plástico vacía. A diferencia de los otros chicos, que cargan sus pertenencias en mochilas, el joven indígena porta un morral confeccionado en ixtle²¹⁸ y un machete que se cuelga al hombro. Juan lo mira desde lo alto de la plataforma ferroviaria. La cámara subjetiva hace coincidir la perspectiva del espectador con la de Juan, enfocando a Chauk con un picado pronunciadísimo que ya vaticina la superioridad y el desprecio que aquel personaje sentirá por este último durante gran parte de la historia; sin embargo, más allá de la cámara subjetiva, el recurso a la angulación en semipicado para presentar a Chauk será una constante a lo largo del filme. Una vez montados en “La bestia” la interacción entre el indígena y Sara comienza cuando el chico prepara su pozol²¹⁹ en una jícara²²⁰ y le ofrece a ella. Aunque Chauk también brinda de su bebida a Juan y Samuel, ellos la rechazan. La comunicación entre Sara y Chauk es rudimentaria, prácticamente a base de señas, puesto que el muchacho no habla castellano. A partir de ese momento Chauk intentará unirse al grupo, pero el racismo y los celos de Juan dificultará su integración.

²¹⁷ Conviene resaltar que mientras los otros personajes tienen una raigambre contextual concreta (antes del viaje los vemos en sus casas, sus barrios o su trabajo) el personaje indígena parece emerger de la nada o, más bien, de la naturaleza en su sentido más abstracto.

²¹⁸ Nombre genérico para designar a las fibras vegetales con las que se elabora cuerda y tejidos.

²¹⁹ Bebida de origen milenario realizada a base de maíz fermentado y originaria del sur de México. Su consumo está, hasta hoy, fuertemente arraigado entre los indígenas de la zona.

²²⁰ Recipiente hondo elaborado con las cáscaras secas de cucurbitáceas como la calabaza.

A lo largo de la travesía los muchachos deberán enfrentar abusos policiales, pasar por centros de detención, sufrir la brutalidad del crimen organizado y también desarrollar la solidaridad y camaradería que les permitan seguir adelante. Tras ser deportados desde México a Guatemala, Samuel decide abandonar la aventura y quedarse en su país. Los otros tres prosiguen. A nivel de guion el paulatino desarrollo del triángulo amoroso entre Sara, Chauk y Juan establece una subtrama con pulso propio que, sin embargo, no desvía la atención de la línea narrativa principal, pero introduce matices destacables: gran parte del rechazo de Juan hacia Chauk se debe a sus coqueteos con Sara y ello agrava el desprecio racista que Juan de por sí sentía hacia el chico.

La trama da un giro importante cuando, en el segundo tercio del filme, un grupo armado intenta violar y raptar a Sara y sus dos amigos tratan de defenderla sin éxito, por lo que la chica es finalmente raptada y desaparece de la historia. En la trifulca Juan resulta herido, y un fragmento breve pero fundamental es aquel en el que Chauk lo cura. La curación de Juan tiene lugar en dos secuencias: en la primera, el indígena carga a su compañero inconsciente y lo lleva a un lugar apartado donde lava sus heridas con agua. En la segunda, Chauk aparece junto a una hoguera, colocando plantas curativas sobre el pecho de Juan, quien yace a su lado en el suelo. En su conjunto, la imagen final de esta última secuencia posee una serie de elementos que evocan una dimensión chamánica, vinculando así al personaje de Chauk con el atavismo de los saberes ancestrales. La presencia de elementos rituales como el fuego, el agua y las plantas curativas relacionan la medicina tradicional empleada por el indígena con la idea de lo "mágico"-religioso. Más aún, se establece la idea de que por el simple hecho de ser indígena el chico ha de saber identificar y emplear las hierbas necesarias para curar a su amigo. Es destacable además que la iluminación de esta escena se aleje completamente de la tendencia lumínica naturalista empleada hasta entonces, imprimiendo así efecto y dramatismo a la imagen. La cámara establece medios

planos e inserts de las manos del indígena mientras coloca las hojas sobre el pecho de su amigo, la atmósfera tiene un halo ritual que contrasta radicalmente con el resto del filme, donde la mayor parte de las acciones carecen de emplazamiento o raigambre cultural para mostrarse simplemente como situaciones de urgente supervivencia.

Más allá del ámbito de lo visual, el hecho de que el joven indígena ayude de esa manera a quien tanto lo ha maltratado (a lo largo del filme Juan lo ha despreciado y a menudo se refiere a él despectivamente llamándolo "indio") constituye un colofón que consagra la adjudicación de un estatuto de superioridad moral a Chauk frente Juan y que, se entiende, tiene todo que ver con su "naturaleza" indígena en clara contraposición a la "moral degradada" del chico urbano e individualista representado por Juan. Si a lo largo del filme hemos visto a Chauk compartir su escaso alimento, luchar aguerridamente contra los policías, realizar una suerte de invocación espiritual levantando los brazos y relacionarse armónicamente con los animales, con este último gesto el personaje se consagra como el buen salvaje por antonomasia. Durante el tercer tercio de la historia y a raíz de que le salva la vida, la actitud de Juan hacia Chauk cambia por completo. El papel del indígena está cumplido, gracias a él Juan es una "mejor persona."

Cuando finalmente los dos jóvenes consiguen entrar en Estados Unidos haciendo de "mulas" para transportar drogas de un lado al otro de la frontera, Chauk es herido de muerte por los disparos de un francotirador en medio del desierto y Juan huye para salvar su vida. Lejos de resultar en imágenes perturbadoras, la muerte y el cadáver de Chauk se presentan sin mayor dramatismo e incluso desde cierta estetización que rompe con la tendencia directa y naturalista del filme: el cuerpo sin vida del joven se integra armónicamente en el paraje natural, generando una imagen casi bucólica. Al final de la larga travesía el único de los protagonistas que consigue realizar el sueño americano es Juan, quien termina trabajando como limpiador de restos cárnicos en un matadero. En efecto, él es el

verdadero protagonista de la historia; el chico citadino, el líder del grupo y el más impetuoso y dinámico. En un registro profundamente realista el filme hace evidente que en el camino hacia “la superación” es mucho más factible que un personaje como Juan, y no una mujer o un indígena, consiga sus objetivos.

Al margen del lenguaje cinematográfico, la diferenciación del personaje de Chauk con respecto al resto de los protagonistas se establece primeramente a través de su apariencia, pero también, y esto es importante, mediante un actuar que, según se entiende, responde a patrones conductuales étnicos que en ocasiones rozan el lugar común y adjudican al personaje valores tradicionalmente asociados con el sujeto indígena—en secuencias como la de compartir su pozol (generosidad), la curación de Juan (holismo y saberes ancestrales) o aquella en la que Chauk mata con destreza a una gallina no sin antes acariciarla y dirigirle unas palabras (respeto y comunicación con la naturaleza).²²¹ La falta de subtitulación al castellano de los parlamentos de Chauk los hace incomprensibles para el espectador, situando a este mucho más cerca de la subjetividad de Sara, Samuel y Juan que de la del indígena. Si por una parte esta operación establece una opacidad del signo que impide la cabal comprensión del indígena, relegándolo así al plano de lo profundamente diferente e impenetrable, también es cierto que la interrupción del flujo del registro lingüístico entre el personaje y el espectador genera en este último un extrañamiento epistemológico que le inquieta e interpela. La naturalidad de las escenas en las que los chicos hacen mutuos esfuerzos por comprenderse unos a otros se debe en gran medida a que Rodolfo Domínguez, el indígena tzotzil que encarna a Chauk, no hablaba español en el momento del rodaje. En cuanto a las actuaciones, Karen Martínez en su papel de Sara consigue con relativo éxito conservar un sutil halo de feminidad a pesar de su disfraz masculino, y al ser la intermediaria entre Juan y Chauk, se emplaza como “el polo femenino” de la

²²¹ Lo cual recuerda la costumbre de “pedir perdón” o “autorización” a los animales antes de matarlos. Se trata de una práctica que se ha atribuido a los indígenas en la literatura y el cine, pero de la que existe escasa evidencia histórica y antropológica.

conciliación y el diálogo en línea con toda una tradición del cine y la literatura indigenista en la que el contacto entre los universos indígenas y no indígenas se da a través de una mujer, principalmente bajo la forma del amor, el rapto o la violación. Por su parte, y a pesar del poco psicologismo del lenguaje cinematográfico, Brandon López encarna en Juan a un posible *alter ego*²²² de complejidad psicológica, pues tras su apariencia recelosa y ríspida deja entrever asomos de dulzura y miedo.

No solo en su estilo, sino por su metodología, *La jaula de oro* es una interesante producción a caballo entre la ficción y el documental. El rodaje se realizó de forma cronológica –de modo que los jóvenes actores iban descubriendo el desarrollo de la trama conforme la filmación avanzaba– en más de 120 locaciones. Incluye, además, secuencias filmadas directamente a bordo de “La bestia” y entre decenas de migrantes reales, así como escenas documentales del albergue del Padre Solalinde,²²³ quien aparece en el filme haciendo una especie de cameo breve. Huelga decir, por tanto, que esta no fue una producción de bajo presupuesto en sentido estricto: cofinanciada por México y España contó, entre otros, con apoyo del festival de cine de Cannes, lo cual la ubica en un cierto circuito global de producción-y distribución.

En general naturalista, su estilo cinematográfico busca una aproximación realista a un tema de urgencia social. Los movimientos de cámara por lo general son simples, sin exceso de artificio, y el montaje lo suficientemente eficaz y sintético como para imprimir a la narrativa linear una agilidad rítmica que se ve

²²² En entrevista en el Festival Internacional de Cine de Morelia, el joven actor guatemalteco ha declarado su deseo de seguir el sueño americano. La entrevista se realizó el 20 de octubre de 2013. www.youtube.com/watch?v=I59K4O8A9FM Consultada por última ocasión el 22 de octubre de 2018.

²²³ Sacerdote y activista mexicano conocido principalmente por su defensa de los derechos humanos de los migrantes. Solalinde es también coordinador de la Pastoral de Movilidad Humana Pacífico Sur del Episcopado Mexicano y director del albergue Hermanos en el Camino (Ixtepec, Oaxaca) que proporciona asistencia humanitaria a los migrantes de América Central.

infortunadamente interrumpida por los recurrentes *flash forward* o prolepsis que transportan al espectador a una imagen abstracta que aparece hacia el final del filme (una nevada nocturna en Estados Unidos). Habiendo trabajado Diego Quemada-Díez (Burgos, 1969) como *cameraman* para cineastas como Ken Loach y Alejandro González Iñárritu, y al estar liderada por María Secco (al día de hoy una de las cinefotógrafas más reputadas de Latinoamérica), no es de extrañar que la fotografía sea el punto más fuerte de la película: su textura granulada²²⁴ y su gran hiperrealismo proveen a *La jaula de oro* con un aspecto tan crudo como la historia que relata. El uso generalizado del medio plano y el plano general para presentar la figura humana establece una distancia entre el espectador y los personajes, pero también permite meter a cuadro referencias contextuales, principalmente de paisaje, que facilitan el seguimiento del viaje a través de los distintos emplazamientos geográficos en los que discurre la trama. En cuanto al sonido, este es a grandes rasgos efectista, con una musicalización programática, y posee una alta calidad de postproducción, un aspecto destacable por ser difícil de encontrar en las producciones latinoamericanas.²²⁵

En línea con el debate que nos ocupa, *La jaula de oro* presenta, sin incidir en ella, una cuestión capital para el debate indigenista actual: el de la migración indígena a los grandes centros económicos internacionales. Considero que la presencia indígena en el filme mediante el personaje de Chauk no va más allá de un recurso anecdótico y de simplificación efectista. Nos encontramos frente a un caso más en el que el personaje del indígena cumple una función meramente alegórica dentro del desarrollo de la trama, ya sea, como en este caso, encarnando

²²⁴ Es solo un efecto pues la película se grabó en formato digital.

²²⁵ El rezago en materia de sonido en la región data de décadas. Al día de hoy la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba es la única escuela de cine en América Latina que ofrece la especialización en sonido. En México ni el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC) ni el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) tienen la posibilidad formal de especialización como sonidista (se puede aprender como oficio). Por poner solo un ejemplo del atraso en materia de sonido en México, la primera sala THX en el país abrió en 1995.

una alteridad a través de la cual el personaje central experimenta un proceso de transformación personal-espiritual, o bien, para transmitir el metamensaje de una utopía posible de modelo humano. Como personaje, Chauk está subaprovechado a nivel de guion y mal desarrollado a nivel de lenguaje cinematográfico, limitándose a ser una presencia retórica y relictual incapaz de sostener por sí mismo una dramaturgia cinematográfica. Más aún, si pensamos en otros filmes recientes protagonizados por actores no profesionales de origen indígena como *Madeinusa*, *La teta asustada* o *El violín*, podemos advertir cómo en ellas las direcciones actorales propician la participación activa de los intérpretes en la conformación de sus personajes y, en general, en el proceso creativo del filme. En *Madeinusa* y *La teta...* el canto es un elemento fundamental que permite a la cantautora Magaly Solier explayar su talento y subjetividad, y lo mismo ocurre en *El violín* con respecto a la ejecución de ese instrumento por parte de Ángel Távira.

Sintomático de las políticas (multi)culturales actuales es el hecho de que el indígena Rodolfo Domínguez (Chauk) haya recibido en 2014 el premio de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la mejor coactuación masculina por su interpretación de un personaje que, desde su misma concepción, resulta plano, desproblematizado y poco propositivo.²²⁶

Ficha:

La jaula de oro (México, 2013). S16 mm/4k master format, color, español/tzotzil. Duración: 110 min. Dirección: Diego Quemada-Díez. Guion: Lucía Carreras, Gibrán Portela, Diego Quemada-Díez. Fotografía: María Secco. Montaje: Paloma López.

²²⁶ Para saber más sobre Rodolfo Domínguez y su vida antes y después del filme puede consultarse “*La jaula de oro* cambió mi vida: ya hablo español y me dicen Chauk, no Rodolfo”, Elio Henríquez, *La jornada*, martes 27 de mayo de 2014. www.jornada.com.mx/2014/05/27/espectaculos/a10n1esp Consultado por última ocasión el 5 de agosto de 2018.

Música: Leo Heiblum, Jacobo Lieberman. Sonido directo: Matías Barberia. Reparto: Ramón Medína, Brandon López, Rodolfo Domínguez, Carlos Chajon, Karen Martínez. Producción: Edher Campos, Inna Payán, Luis Salinas. Producción ejecutiva: Inna Payán, Mariella Besuievsky. Productoras: Cazador Solitario Films SA de CV, Castafiore Films S.L., Kinemascope Films, Machete Producciones. Estreno: 22 de mayo de 2013 (Festival de Cannes, Francia). Premios: Festival de Cannes, Francia: Premio François Chalais (Diego Quemada-Diez), *Un Certain Regard* a Mejor Reparto; Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México: Mejor Película, Mejor Guion Cinematográfico Original, Mejor Sonido, Mejor Fotografía, Mejor Edición, Mejor Ópera Prima Ficción, Mejor Música Original, Mejor Coactuación Masculina (Rodolfo Domínguez); Premios Goya, España: (nominación) Mejor Película Iberoamericana; El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Habana, Cuba: Premio Especial del Jurado a Ópera Prima; Festival de Mar de Plata, Argentina: Astor de Oro a Mejor película; Premio Iberoamericano de Cine Fénix; México: Mejor Película, Mejor Sonido, Mejor Edición.

Ixcánul

Jayro Bustamante, 2015

Rodada en la localidad de San Vicente Pacaya, en las laderas del volcán homónimo en el centro de Guatemala, *Ixcánul* narra la historia de María, una joven indígena kaqchikel²²⁷ que debe enfrentarse a un matrimonio concertado y a la lucha por la supervivencia de su familia en medio de su contexto de peonazgo en una finca cafetalera. El matrimonio con el viudo Ignacio, capataz de la finca e indígena bicultural que domina el castellano, permitirá a la familia permanecer en su vivienda. Sin embargo, antes de que se celebre el matrimonio y durante la ausencia de Ignacio, quien ha sido enviado a la ciudad por motivos de trabajo, la joven decide mantener relaciones sexuales con su novio Pepe, con la esperanza de que la lleve con él cuando emigre a los Estados Unidos. Pepe se va sin previo aviso y ella se queda embarazada, por lo que su madre, angustiada por la posible reacción de Ignacio, procura sin éxito causarle un aborto. Dado su avanzado estado de gestación, la única solución para que Ignacio no los eche sería que María y sus padres pudieran sembrar las tierras que rodean su choza, pero el terreno está infestado de serpientes y la siembra resulta imposible. Ante la creencia de que el olor de las mujeres embarazadas hace huir a las alimañas, María decide arriesgarse y caminar a través del campo en un ritual para ahuyentar a las serpientes. La mordida de una de ellas obliga a los padres a llevarla de emergencia hasta la ciudad, donde los servicios médicos salvan su vida y le anuncian la supuesta muerte de la hija que esperaba. En realidad, la niña ha sido sustraída para una turbia operación de tráfico de personas en la que Ignacio ha estado involucrado sin que la familia lo sepa. Profundamente afectada por la pérdida de la niña, María, a quien le había sido negado el reconocimiento del cadáver, decide desenterrar el ataúd de su hija y descubre que en su interior solo

²²⁷ Etnia de la familia mayense proveniente de las tierras altas del oeste medio de Guatemala.

hay una piedra. Pese a los intentos de María y sus padres por recuperar a la bebé, la empresa fracasa y María termina casándose con Ignacio.

A pesar de estar completamente imbuida por el factor étnico cultural, con las reiteradas apariciones en pantalla de ceremonias religiosas y prácticas rituales ancestrales, no puede hablarse de una prevalencia etnográfica en el filme en tanto que todas y cada una de aquellas secuencias se hallan justificadas por la trama. Más aún, las composiciones sobrias, en conjunto con el simple pero sofisticado lenguaje cinematográfico, mantienen al filme alejado del exotismo y la hipérbole folclorista. A diferencia de películas como *Madeinusa* o *La teta asustada*, en *Ixcanul* los rituales y celebraciones refieren a costumbres reales y completamente vigentes entre los indígenas mayas actuales. De esta manera, además de denunciar la estructural situación de marginalidad de los pueblos indígenas, y específicamente de las mujeres, el filme intenta reflejar su particular cosmovisión y sus estructuras sociales, pero no de manera objetivizante, sino acometiendo la complejidad de los asuntos abordados desde una propuesta igualmente compleja, con densidad de sentido.

El cuadro de inicio es un plano frontal de la cara de la protagonista. Mantiene una pasividad total mientras su madre la engalana colocando tocados en su cabeza, limpiando su rostro y poniéndole pendientes. El rostro de la chica es inexpresivo y su mirada baja no enfrenta a la cámara. El cuadro funciona como prólogo, pero es también una prolepsis que el espectador no comprenderá como tal hasta el final del filme.

Después de que el título haya aparecido en letras blancas sobre una pantalla negra, la película abre a una serie de secuencias que resumen los preparativos de la ceremonia de compromiso entre María e Ignacio. Destaca aquella en que madre e hija hacen que los cerdos de su granja se crucen y para excitarlos les dan a beber ron, así como aquella en la que ambas acuden a realizar un ritual en las

faldas del volcán para pedir a los espíritus que ayuden a María a tener un buen matrimonio. En esta última la locación es intrínsecamente imponente, pero retratada sin preciosismo: el formato anamórfico de la fotografía permite ver los extensos campos calcinados por la lava volcánica, el plano es fijo y semiabierto, la iluminación se torna pictórica cuando la luz de las velas acentúa los claroscuros en los rostros de las mujeres. El humo, presencia constante a lo largo del filme, añade textura y dota a la imagen de la pátina grisácea propia de las cenizas y los gases volcánicos. Las atmósferas brumosas permiten también transmitir una sensación de esoterismo, así como establecer una etérea separación entre el espectador y el universo fílmico.²²⁸

La ceremonia de compromiso o “petición de mano” discurre en torno a una gran mesa al aire libre, con las familias de los futuros esposos y el guía espiritual maya. Ignacio expone sus intenciones y luego intervienen su madre y la de María, expresando sus respectivas preocupaciones: que María sea buena ama de casa, que quiera a Ignacio y cuide de sus hijos (producto de un matrimonio anterior), que Ignacio haya respetado el luto por la muerte de su esposa y, muy especialmente, que María sea fértil. La fertilidad no es asunto banal para las sociedades agrícolas: uno de los argumentos de los padres en favor de María es que ella ha sido la responsable de la siembra de café ese año y la cosecha ha sido un éxito: “tiene la fertilidad en la manos”, dice la madre. La alegría reina entre los comensales quienes ríen y hasta bromean con jocosos chistes sexuales, pero María nunca habla. Durante esta secuencia los encuadres son más bien cerrados, a menudo mostrando a varios personajes a cuadro y con muy poco espacio entre ellos, así como entre ellos y su entorno. La comunidad, y la familia, se presentan así

²²⁸ En entrevista con Carlos Aguilar el director declaró de que el humo fue un recurso empleado a posta por la dirección de fotografía para dar textura y efecto a la imagen. Ver “Ixcanul’ Director Jayro Bustamante On the Strength of Mayan Women and Guatemala’s Indigenous Majority.” *IndieWire*, 1 diciembre, 2015. www.indiewire.com/2015/12/ixcanul-director-jayro-bustamante-on-the-strength-of-mayan-women-and-guatemalas-indigenous-majority-168343/ Consultado el 12 de agosto de 2018.

como un conjunto compacto de individuos encerrados en su mundo. También en esta secuencia, pero en general en toda la película, el personaje protagónico suele ser encuadrado en medios planos y con muy poco espacio a su alrededor, transmitiendo así su sensación de encierro y el poco margen que tiene para el agenciamiento individual en el contexto de una sociedad profundamente colectivista y tradicional.

La incursión del erotismo y el deseo sexual en la representación del universo indígena merece una mención especial. Tal como señala Roger Bartra, ambos han sido puntos ciegos para la cámara artística y documental que históricamente ha presentado el sexo entre indígenas como un asunto de mera procreación, o bien como abuso bajo la forma de violación.²²⁹ Digno es resaltar entonces que la concupiscencia y el sexo no son dimensiones negadas a los personajes de *Ixcánul* ni en lo íntimo ni en lo social. En la noche después del banquete de compromiso los padres de María mantienen relaciones sexuales y, al dormir todos en la misma habitación (su vivienda es una choza diminuta), la muchacha percibe lo que hacen los padres. El acto sexual no es explotado visualmente pues la cámara estática se limita a presentar la situación: en línea con la profundidad de campo que prevalece en las composiciones del filme, el cuadro muestra en primer plano a María –recostada de cara a la cámara– y detrás de ella la cama de los padres, en la que solo alcanzan a distinguirse los movimientos de sus cuerpos. En realidad el acto sexual no es visible para el espectador, quien solo puede saber lo que ocurre gracias a los diálogos de la pareja.²³⁰

Otra secuencia destacada en esta línea es aquella en la que la misma María se autoerotiza besando a un árbol y frotándose el pubis sobre un tronco. Se trata de

²²⁹ Roger Bartra, “A flor de piel: la disección fotográfica del indio” en *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, México: Random House Mondadori, 2013, pp. 97-115.

²³⁰ Un gran acierto dramático es el hecho de que los diálogos sean tan fluidos y naturales como los de cualquier pareja en los momentos previos al encuentro sexual.

un plano secuencia en el que la cámara retrocede lenta y cadenciosamente conforme ocurre la acción y es una de las pocas ocasiones en las que el personaje se presenta mediante un encuadre amplio, lo que transmite una sensación de libertad: puede entenderse que la chica busque la soledad de la selva para hacer algo que no puede hacer en casa, donde la vigilancia tutelar de sus padres es constante, pero también, desde otra perspectiva, la escena insinúa un vínculo casi indisoluble entre la chica y la naturaleza, algo que analizaremos en detalle más adelante.²³¹ La masturbación se muestra en su dimensión más íntima y desde una imagen poética: enmarcada en la exuberancia de la selva, tiene lugar casi en silencio (se escucha a lo lejos el cauce de un río) y el rostro de María apenas es visible para el espectador. La situación cambia cuando ella va en busca de Pepe, quien antes le ha exigido que “sea gentil” (que le permita penetrarla) si quiere que la lleve con él a los Estados Unidos. La locación pasa del apacible entorno natural a las afueras de la cantina local, donde el ambiente enrarecido de los borrachos provee una atmósfera bulliciosa y desagradable. El mismo Pepe, completamente ebrio, ha vomitado justo al lado del pequeño espacio en el que ocurre el acto sexual y donde otro personaje ha meado previamente. La acción sexual es iniciada por María y, a diferencia de las secuencias erótico-sexuales antes descritas, en las que los rostros de los involucrados quedaban velados para el espectador, en esta ocasión el rostro de la protagonista aparece en un primerísimo plano. Tendida bajo el cuerpo de Pepe (quien está de espaldas a la cámara por lo que no se le ve el rostro) María, quien era virgen hasta entonces y no parece estar disfrutando el momento, gesticula y gime agitadamente. Merece la pena resaltar el hecho de que en preparación para aquel encuentro María bebe ron de la misma manera en que

²³¹ Una lectura de esta secuencia desde la reciente práctica de la “ecosexualidad” o “sexoecología”, términos acuñados por las artistas del performance y activistas medioambientales Elizabeth Stephens y Annie Sprinkle, podría interpretarla como una propuesta humorística y performativa de compromiso ecologista y liberación sexual. Sin embargo, aunque cierta influencia del feminismo ecologista se hace evidente en esta secuencia, no me parece que en este caso el texto cinematográfico se encamine en la dirección planteada por Stephens y Sprinkle.

su madre le ha indicado que deben hacerlo los marranos para excitarse. Se establece así una correspondencia entre la sexualidad y la reproducción de aquellos animales y las de los humanos que protagonizan el filme: hacia el final, después de haber perdido a su bebé, María se refugia en el chiquero junto a los lechones de la cerda que quedó preñada casi en paralelo con ella al inicio del filme, con los que se entiende busca suplantar el afecto de la hija que cree muerta.

Las alegorías entre mujer y naturaleza no se agotan ahí pues el título mismo de *Ixcanul* (la palabra en kaqchikel para volcán) refiere a la caracterología del personaje protagónico –que se pretende representativo de la mujer indígena guatemalteca– como la de una energía en reposo, una gran fuerza contenida que puede estallar en cualquier momento. En este sentido hay que destacar que *Ixcanul* carece por completo de música programática. Con excepción de las tres melodías diegéticas (el canto de los indígenas durante la cosecha, la música de la cantina y la marcha fúnebre del velorio de la bebé) el principal recurso sonoro del filme es el volcán mismo. Sus incursiones en la trama mediante el sonido hacen de él una presencia constante y activa a pesar de que nunca aparece completamente a cuadro. Más allá de las alegorías de la feminidad y la maternidad, el poder simbólico del volcán trasciende a la totalidad del pueblo guatemalteco al ser este uno de los países con mayor actividad volcánica en el mundo. La prevalencia del silencio también ocasiona que el ritmo del filme esté generado en función del montaje y los movimientos de cámara, mientras que la intensidad psicoemocional radica en el guion y las actuaciones.

En línea con lo anterior, y como encarnación de dos distintas facetas de la mujer indígena, el duplo de Juana y María, madre e hija, resulta el punto más fuerte del filme. Tanto a nivel dramático como de actuación los personajes se constituyen como genuinas subjetividades en conflicto, que dejan entrever los distintos niveles en los que su doble condición marginal, como mujeres y como indígenas, requiere de su inventiva y acometividad. El personaje de María (María Mercedes Coroy)

representa la pasiva rebeldía con la que la mujer joven asume, no sin contradicción, el peso de la tradición y el deber social. Aunque admite la imposición del matrimonio concertado, la joven no cesa en su intento por huir a los Estados Unidos— al grado de tomar una decisión tan radical como la de quedar embarazada.²³² Sin embargo, su posición de dependencia hacia Pepe vuelve a relegarla, una vez más, a un papel de subordinación frente al poder y los roles socialmente adjudicados al hombre. La interpretación de Coroy logra transmitir la sensación de un ímpetu contencioso a pesar de la languidez generalizada con que la joven lleva a cabo las labores del campo y el hogar. Si bien María es poco expresiva, no carece de matices emocionales ni le es negada la posibilidad de un universo interno. Con todo, en el mundo de María no parece haber para ella más opciones que las que le depara su posición como hija y mujer en medio de aquel entramado de religiosidad, tradición, miseria, peonazgo y aislamiento. Cuando están a punto de quedar desamparados por Ignacio (después de que él descubre que María se ha embarazado de otro hombre), la chica decide arriesgarse para salvar a sus padres caminando a través del campo plagado de serpientes con la creencia de que su olor de embarazada las ahuyentará. Se apegas así a la tradición y la ritualidad religiosa como el último recurso desesperado de supervivencia frente al abuso y la miseria, pero también, en un sugerente guiño a la lógica cristiana, trata de expiar su culpa por el embarazo mediante el autosacrificio.

Por su parte, la excelente interpretación de María Telón²³³ en el papel de Juana consolida a un personaje de enorme profundidad y amplio espectro emocional: pícara en el banquete de compromiso, proactiva en términos sexuales, dulce en los cuidados a su hija, determinada a buscar una solución ante la invasión de las

²³² En una secuencia María comunica a su madre que el bebé que espera será una niña y así la madre descubre que el embarazo fue planeado, puesto que María sí estaba “contando las lunas” y por eso sabe el sexo del feto.

²³³ La actriz es miembro de una compañía de teatro callejero dedicado a abordar problemáticas que afectan a los mayas y a las mujeres guatemaltecas.

serpientes, desesperada cuando María corre peligro e insistente al tratar de recuperar a su nieta. La secuencia casi táctil en la que madre e hija se bañan en el interior de un temazcal (baño de vapor tradicional indígena) es de un enorme portento emocional y probablemente el fragmento más importante de la película. Los temazcales son construcciones redondas y de techos muy bajos, que recuerdan a una cueva, y donde se realizan baños rituales con hierbas medicinales y piedras calientes. La dimensión de la maternidad en su máximo esplendor se presenta ante el espectador a través de la dulzura con la que esas dos mujeres desnudas, envueltas en vapor, comparten su intimidad en el interior de aquel espacio, oscuro y cálido, como evocación del útero. La cámara en mano guía la mirada del espectador desde los rostros de las mujeres hasta sus respectivos vientres, contrastando la anatomía joven de María con el cuerpo flácido y avejentado de su madre. Es además la primera vez que Juana acepta con afecto a su nieta (se emociona con las patadas de la bebé y acaricia amorosamente el vientre de María). El vapor de agua remite a los gases volcánicos y los diálogos hacen explícita la conexión: refiriéndose a su embarazo, María asegura sentirse “como el volcán”, a lo que Juana le responde que eso se debe a que tiene la “luz de la vida” adentro suyo. Maurice Echeverría comenta así la secuencia:

El linaje materno en cambio abre la vía a ciertas complicidades e intensidades emocionales que el filme va revelando, y es donde la crisis de la historia alcanza su verdadera humanidad. Bien mirado, es solo en ese linaje en donde hay una comunicación e intimidad auténticas, como se ve en las escenas en donde madre e hija se están bañando desnudas, una y otra en contacto real. Sin embargo, es un linaje que está al servicio del varón y funciona en sus términos.²³⁴

²³⁴ “Digna Ixcánul.” *Contrapoder*, 25 de septiembre, 2015. web.archive.org/web/20150926071840/http://contrapoder.com.gt/2015/09/25/digna-ixcanul/. Consultado por última vez el 20 de agosto de 2018.

La observación final de Echeverría no es baladí, pues parece sugerir que al final de cuentas todas y cada una de las acciones de Juana ocurren en el marco de la tradición y están encaminadas a que su familia pueda conservar su parcela y su vivienda sin importar que para ello su hija se convierta en la moneda de cambio frente al poder cacical de Ignacio. Es una lectura legítima, pero que debe matizarse: un momento importante del filme es la secuencia de la caminata ritual de María por el campo. En ella, las voces del guía espiritual y de Juana se solapan, pero mientras él reza ella le insiste a su hija para que no se sienta obligada a hacer la caminata, llegando a asegurar que ese tipo de ritos no siempre funcionan. Después, en la escena en la que la chica yace tendida tras la mordedura de la serpiente, Juana ordena al guía espiritual que deje de rezar y en cambio succione el veneno del tobillo de su hija. Así, una pragmática y conflictuada Juana negocia su apego tradicional con sus intereses como madre, privilegiando los segundos. En última instancia, sin embargo, Juana y el resto de la familia terminan por aceptar la condición de absoluta subordinación frente al poder fálico-cacical de Ignacio: poco después de la supuesta muerte de la bebé, Ignacio ofrece al padre de María un fajo de billetes y ambos brindan por un renovado pacto; a saber, la familia puede permanecer en la finca y María se casará con Ignacio, cuidará a los hijos de su matrimonio anterior y le dará otros. Así, el cuadro final del filme resulta revelador. En palabras de Helen Umaña:

La historia se cierra completando la secuencia inicial: de nuevo, la madre arregla el tocado de María antes de celebrar la boda. Pero se agrega un detalle magistral: el arrugado velo blanco que se coloca sobre su rostro. Un logrado símbolo de la barrera que difícilmente ella podrá derribar.²³⁵

²³⁵ Helen Umaña, "Ixcanul" o el poder del signo estético." *El periódico*, 21 de septiembre de 2015. web.archive.org/web/20150922034656/http://elperiodico.com.gt/2015/09/20/elacordeon/ixcanul-o-el-poder-del-signo-estetico/. Consultado por última vez el 13 de agosto de 2018.

Aunque coincido con que el mensaje final puede resultar poco liberador, dado su desenlace trágico en línea con la tendencia fatalista del cine indigenista clásico, lo cierto es que *Ixcánul* logra consolidarse como un texto complejo al introducir elementos que matizan los extremos. A decir verdad el tema central de la película no es ni la emancipación femenina ni su opresión, sino la compleja y larga gradación que media entre ambas, así como sus negociaciones.²³⁶ En efecto, si bien María no logra consolidar una des-sujeción total de las estructuras culturales y económicas que la dominan, lo cierto es que en el filme los personajes femeninos mantienen una particular agencia que no pasa por la acción política directa: Juana y María no confrontan el orden patriarcal tradicional, sino que se mueven en sus márgenes. El afecto y coraje del ejercicio de la maternidad se emplazan así como *locus* de la agencia femenina en el mundo indígena, pero no sin conflicto. La introducción del sórdido tema del tráfico de niños permite señalar un asunto urgente de la historia reciente de Guatemala²³⁷ y también es un comentario sobre la dimensión biopolítica y los mecanismos de control y explotación del cuerpo femenino, especialmente entre los indígenas. Cuando Ignacio conspira para quitarle su hija a María (ni ella ni los padres hablan castellano, por lo que es él quien hace de traductor con el personal médico), el joven se muestra en extremo interesado en saber si ella podrá tener más hijos; debemos entender que si no fuera así él perdería el interés en desposarla.

²³⁶ Se insiste con sutileza, por ejemplo, en la menor valía de una hija frente a un hijo ante los ojos de los padres. En la secuencia de la petición de mano el padre de María relata las dificultades de su mujer para procrear y después admite que aunque tuvieron una hija él se encuentra satisfecho porque ahora también tendrán un varón en la familia (se refiere a Ignacio). Hacia el segundo tercio narrativo Juana intenta consolar a María diciendo que el rechazo de su padre hacia su embarazo cambiará “cuando nazca el niño”. Sin embargo, María sabe que su padre se sentirá desencantado porque ella espera una niña y no varón.

²³⁷ Según datos de UNICEF el número de niños nacidos en Guatemala y vendidos a parejas que quieren adoptar en Estados Unidos y Europa va de los 1.000 a los 1.500 por año. En 2017, durante la audiencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos ocurrida en la capital costarricense, víctimas y activistas exigieron que el estado guatemalteco se responsabilice por la crisis de tráfico infantil en Guatemala, que vio su auge entre 1996 y 2006. Duncan Campbell. “Guatemala babies ‘sold to highest bidders’.” *The Guardian*, 13 de junio de 2000. www.theguardian.com/world/2000/jun/13/internationalcrime. Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

La secuencia tiene lugar en el hospital y es visible al espectador solo a través del sucio cristal de una ventana, cuyo marco aparece a cuadro en todo momento²³⁸ acentuando así la separación entre lo que ocurre dentro de la sala y lo que ocurre fuera, y, al igual que los padres de María, el espectador resulta excluido de la situación y no puede oír/entender lo que se dice. En otra de las escenas del hospital Ignacio engaña a los padres de María diciendo que deben imprimir la huella digital de la analfabeta María en unos documentos dados por las enfermeras con la finalidad de obtener una ayuda económica para el entierro de la bebé. En realidad con esa huella se está autorizando que se de a la niña en adopción. Tal y como sostiene Echavarría, el personaje de Ignacio representa al indígena que se pretende ladino,²³⁹ “que engaña a los suyos, y no los *traduce*”.²⁴⁰ En efecto, y a diferencia de María y sus padres, Ignacio es un indígena que sabe manejarse en la ciudad, conduce un vehículo motorizado y habla castellano. La dicotomía entre campo y ciudad e indígenas y ladinos queda establecida no sólo a través del guion sino también mediante un giro radical en el ritmo y lenguaje cinematográfico. En las secuencias de la llegada a la ciudad, la cadencia –hasta entonces lenta en virtud de las tomas y secuencias largas– se cambia por agitación gracias al cambio de la cámara fija a la cámara en mano. Las tomas cortas son montadas vertiginosamente y los planos, encuadrados desde ángulos y perspectivas distorsionadas, confieren inquietud y transmiten la angustia de los padres. La fotografía se vuelve mucho más contrastada y texturizada (pese a ser digital da la sensación de ser una emulsión de grano muy reventado)

²³⁸ La suciedad de la ventana ayuda a entender que del otro lado del vidrio se trama un asunto turbio.

²³⁹ En la América Central se denomina como ladinos al sector de la población que no es indígena, en otros países del continente es llamado mestizo o criollo.

²⁴⁰ “Digna Ixcanul.” *Contrapoder*, 25 de septiembre, 2015. web.archive.org/web/20150926071840/http://contrapoder.com.gt/2015/09/25/digna-ixcanul/. Consultado por última vez el 20 de agosto de 2018. Cursivas en el original.

estableciendo así un contraste radical con los entornos naturales: a diferencia del campo, el medio urbano se muestra hostil y perturbador para los indígenas.

Volviendo a la lectura desde el paradigma del biopoder, no resulta fortuito que las escenas relacionadas con la sustracción de la niña ocurran en los espacios consagrados por la teoría foucaultiana como lugares de control y castigo (hospital, comisaría de policía). En la secuencia en la que los padres acuden a la comisaría para intentar denunciar lo sucedido, el escritorio del funcionario establece nuevamente (al igual que la ventana del hospital) la separación entre el mundo indígena y el mundo institucional guatemalteco (una enorme bandera nacional cuelga a espaldas del funcionario completando así la metáfora de la exclusión y el desamparo de los indígenas frente al poder del estado nacional). En esa misma escena el funcionario advierte, casi como amenaza que, de abrirse la causa judicial, la principal sospechosa sería la misma María, quien iría inmediatamente a prisión. Nuevamente, Ignacio manipula la situación para que la insistente Juana se resigne a perder a su nieta. Como puede verse, en *Ixcanul* el cuerpo y la fertilidad de María son el centro del conflicto en diferentes sentidos: posibilidad de supervivencia para sus padres, oportunidad de procreación para Ignacio, exigencia chantajista de Pepe, subterfugio para la misma María para escapar a Estados Unidos, negocio rotundo para los médicos traficantes de niños y recurso coercitivo de la autoridad estatal mediante la amenaza del encarcelamiento. En un sentido amplio, esta alegoría anatómica podría extenderse hacia la totalidad de la población indígena que se presenta aquí como feminizada e impotente frente a los poderes políticos y económicos que la subyugan, pero también como una fuerza persistente que lucha y ha luchado por su supervivencia material y cultural, cerrando así la metáfora del volcán en reposo.

Ixcanul ha sido la película guatemalteca más galardonada de la historia y su impacto en la esfera pública nacional no fue menor. Se mantuvo en cartelera durante siete semanas, lo cual no es poco al tratarse de una película de su tipo, y

fue bien recibida por la crítica. Como acontecimiento cultural es un ejemplo sintomático de las profundas transformaciones experimentadas en aquel país después de más de tres décadas de conflicto armado en los que la población indígena sufrió un atroz genocidio del que solo ahora ha empezado a hablarse.

Ficha:

Ixcanul (Guatemala/Francia, 2015). Digital FHD, color, maya ESPECIFICAR/español. Duración: 90 min. Dirección: Jayro Bustamante. Guion: Jayro Bustamante. Fotografía: Luis Armando Arteaga. Montaje: César Díaz. Música: Pascual Reyes. Sonido directo: Eduardo Cáceres. Reparto: María Mercedes Coroy, María Telón, Manuel Antún, Justo Lorenzo, Marvin Coroy. Producción: Jayro Bustamante, Pilar Peredo, Marina Peralta, Edgard Tenenbaum. Producción ejecutiva: Inés Nofuentes. Productoras: La Casa de Producción, Tu Vas Voir. Estreno: 7 de febrero de 2015 (Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania) Premios: Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México: Mejor director, Mejor actriz (María Mercedes Coroy); Premios Platino de Cine Iberoamericano: Mejor ópera prima; Festival de Cine de Lima, Perú: Mejor actriz; Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia: Mejor película; Premio Iberoamericano de Cine Fénix, Mejor vestuario; Festival International de Cine de Berlín, Alemania: Premio Alfred Bauer; Cinélatino, Rencontres de Toulouse, Francia: Premio del público; Festival de Biarritz *cinémas et cultures d'amérique latine*, Francia: Mejor Largometraje; FEST International Film Festival: Mejor ópera prima; Art Film Festival, Eslovaquia: Mejor película, Mejor actriz.

BIBLIOGRAFÍA

Agencia Española de Cooperación Internacional. *El programa indígena*. Madrid: AECID, 2006.

Aguilar, Carlos. "Ixcanul' Director Jayro Bustamante On the Strength of Mayan Women and Guatemala's Indigenous Majority." *IndieWire*, 1 diciembre, 2015. www.indiewire.com/2015/12/ixcanul-director-jayro-bustamante-on-the-strength-of-mayan-women-and-guatemalas-indigenous-majority-168343/ Consultado el 12 de agosto de 2018.

Alcántara Sáez, Manuel y Patricia Marengi. "Los partidos étnicos de América del Sur: algunos factores que explican su rendimiento electoral." en *Pueblos indígenas y política en América Latina. El reconocimiento de sus derechos y el impacto de sus demandas a inicios del siglo XXI*. Editado por Salvador Martí i Puig. Barcelona: Fundación CIDOB, 2007.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Alvary, Luisela. "National, Regional and Global: New Waves of Latin American Cinema", en *Cinema Journal* 47, no. 3, Texas: U of Texas Press, 2008, pp. 48-65.

---. "Desafíos a la historia: el otro cine." *Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, no. 37, octubre-diciembre 2004, *Memória, história, identidade*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais/Fundo Nacional da Cultura, pp. 97-139.

Arguedas, José María. *La agonía de Rasu Ñiti*. Lima: Icaro, 1962.

---. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 2006. [Primera edición 1958]

---. *Todas las sangres*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. [Primera edición 1964]

---. "Razón del ser del indigenismo en el Perú" en *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Compilado por Ángel Rama. México: Siglo XXI, 1981, pp. 189-197.

Arizpe, Lourdes. *Indígenas en la Ciudad de México. El caso de las Marías*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.

Arroyo Quiroz, Claudia. "La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández." *Luna Córnea* no. 32, *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Centro Nacional de las Artes: Centro de la Imagen, 2008, pp. 180-2019.

Assies, Willem. "Los pueblos indígenas, la tierra, el territorio y la autonomía en tiempos de globalización." en *Pueblos indígenas y política en América Latina. El reconocimiento de sus derechos y el impacto de sus demandas a inicios del siglo XXI*. Editado por Salvador Martí i Puig. Barcelona: Fundación CIDOB, 2007.

Bal, Mieke. "Arte para lo político." *Estudios visuales*, no. 7, diciembre 2009. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte.

Baraybar, Cecilia. "Entrevista a Manuel Chambí López realizada en Lima en febrero de 1986", en *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Director: Giancarlo Carbone. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 91-103.

Bartolomé, Miguel Alberto. *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Bartra, Roger. "El mito del salvaje." *Ciencias*, no. 61-62, octubre 2000-marzo 2001), México: UNAM, pp. 88-96.

---. "El problema indígena y la ideología indigenista." *Revista mexicana de sociología*, vol.36, no. 3 julio-septiembre 1974, México: UNAM, pp. 459-482.

---. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Random House Mondadori, 2013. [Primera edición 1999]

Beals, Carleton. "Aprismo: The Rise of Haya de la Torre." *Foreign Affairs*, vol. 13, no. 2, enero 1935, pp. 236-246. JSTOR, doi: 10.2307/20030659

Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1992.

---. "Manuel Chambí y los documentales del Cuzco" en *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 150-156.

Bengoa, José. *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1998.

Bernales Albites, Enrique y Leila Gómez. "Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa." *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, XVII, vol.17, no. 65, 2017. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 93-106. doi: 10.18441/ibam.17.2017.65.93-106. Última consulta: 23 de octubre de 2018.

Beverly, John. *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres/NuevaYork: Routledge, 1994.

Bohlman, Philip V. *World Music. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

Bonfil Batalla, Guillermo. "Del indigenismo de la revolución a eso que llaman antropología crítica." en *Los indios y la Antropología en América Latina*. Coordinado por Carmen Junqueira y Edgar de A. Carvalho. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1984, pp. 151- 177.

Botey, Mariana. *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*. México: Siglo XXI Editores: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Dirección General de Artes Visuales: Universidad Autónoma Metropolitana: Palabra de Clío, 2014.

Brenner, Anita. *Idols Behind Altars. Modern Mexican Art and its Cultural Roots*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929.

Bryson, Norman. "A manera de introducción" en *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*. México: Siglo XXI Editores/UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas:Dirección General de Artes Visuales:Universidad Autónoma Metropolitana:Palabra de Clío, 2014.

Brunner, José Joaquín. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana" en *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Editado por Hermann Herlinghaus y Mónica Walter. Berlín: Langer, 1994, pp. 48-83.

Búntinx, Gustavo. "¿Quién en el Perú no ha mamado ese racismo? Una conversación con Claudia Llosa y Patricia Bueno." *Butaca. Revista del Cine Arte de San Marcos*, año 7, no. 28, Lima: Butaca, mayo, 2006.

Campbell, Duncan. "Guatemala babies 'sold to highest bidders.'" *The Guardian*, 13 de junio de 2000. www.theguardian.com/world/2000/jun/13/internationalcrime. Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

Canepa Koch, Gisela. "Acerca del carácter discriminatorio de *Madeinusa* y de la imposibilidad de imaginar al individuo andino como sujeto de ficción."

www.gira.org.pe/opinion.html. Consultado el 10 de agosto de 2014.

Carbone, Giancarlo, et. al. *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1991.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). *Los pueblos indígenas en América Latina. Avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos*. Santiago de Chile: CEPAL, 2014. repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37050/4/S1420783_es.pdf Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

Constitución Política del Estado plurinacional de Bolivia, promulgada el 9 de febrero 2009. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b1z0. Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

Contreras, Carlos y Marina Zuloaga. *Historia mínima del Perú*. México: El Colegio de México, 2014.

Córdova, Amalia y Gabriela Zamorano. "Mapping Mexican Media: Indigenous and Community Video and Radio." *National Museum of the American Indian*. americanindian.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media. Consultado por última vez el 19 de octubre de 2018.

Córdova, Verónica. "Cine boliviano: del indigenismo a la globalización" en *Nuestra América. Revista de Estudios sobre Cultura Latinoamericana*, no 3, enero-julio 2007, Porto: Universidade Fernando Pessoa, p. 142. core.ac.uk/download/pdf/61009990.pdf Consultado por última vez el 20 de octubre de 2018.

Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Editorial Lasantay, 1980.

Chambí, Peruska. "Entrevista a Eulogio Nishiyama realizada el 30 de junio en Cuzco" en *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Director: Giancarlo Carbone. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 109-115.

Davies, Thomas M. Jr., "The Indigenismo of the Peruvian Aprista Party: A Reinterpretation" en *The Hispanic American Historical Review*, vol. 51, no. 4, Durham: Duke U Press, 1971, pp. 626-645. JSTOR, doi: 10.2307/2512054.

Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1983.

De la Vega Alfaro, Eduardo. "Gabriel Figueroa, *stillman* o la génesis de una estética (1932-1935)." *Luna Córnea* no. 32, *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Centro Nacional de las Artes: Centro de la Imagen, 2008, pp. 31-53.

De los Reyes, Aurelio, "El nacimiento de ¡Qué viva México! de Serguéi Eisenstein: conjeturas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, no. 78, México: UNAM, 2001. www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2003/2948 Consultado el 17 de mayo de 2017.

---. *Manuel Gamio y el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

---. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1989. [Primera impresión: 1987.]

Diezmartínez, Ernesto. "El racismo en el cine mexicano.", *Letras Libres*, 14 de diciembre de 2015 www.letraslibres.com/mexico/el-racismo-en-el-cine-mexicano Consultado por última ocasión el 4 de septiembre de 2018.

Durham, Eunice. "A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas: Problemas e Perspectivas" en *Aventura Antropológica. Teoría e Pesquisa*. Organizado por Ruth C. L. Cardoso. Sao Paulo: 2004, pp. 17-37. [Primera edición 1986].

Dussel, Enrique. *Filosofías desde el Sur*. México: Akal, 2015.

---. *The invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*. Nueva York: The Continuum Publishing Company, 1992.

Duverger, Christian. *La conversión de los indios de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Dyer, Richard. *White: Essays on Race and Culture*. Londres /Nueva York: Routledge, 1997.

Echeverría, Bolívar. "La clave barroca de la América latina", ponencia presentada en el *Latein-Amerika Institut* de la Universidad Libre de Berlín en Noviembre de 2002. www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf Consultada por última vez el 12 de septiembre de 2018.

Echeverría, Maurice. "Digna Ixcanul." *Contrapoder*, 25 de septiembre, 2015. web.archive.org/web/20150926071840/http://contrapoder.com.gt/2015/09/25/digna-ixcanul/. Consultado por última vez el 20 de agosto de 2018.

Enfilme. Cine todo el tiempo. Entrevista con Diego Queimada-Diez. 8 de mayo de 2014. enfilme.com/entrevista/diego-quemadadiez-la-jaula-de-oro. Consultada por última vez en julio de 2018.

Entrevista con Diego Queimada-Diez en el marco del Festival Internacional de Cine de Morelia, 20 de octubre de 2013. www.youtube.com/watch?v=I59K4O8A9FM Consultada por última ocasión el 22 de octubre de 2018.

Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte. *Introducción a la teoría del cine*. Traducido por Valeria Camporesi. Madrid: UAM Ediciones, 2015.

Escalante Gonzalbo, Pablo et. al. *Nueva Historia Mínima de México*. México: El Colegio de México, 2008.

Espinoza, Santiago y Andrés Laguna. *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años*. La Paz: Editorial Gente Común, 2009.

Federación Mexicana de Juegos y Deportes Autóctonos y Tradicionales. *Juegos y Deportes Autóctonos y Tradicionales de México*. México: Confederación Deportiva Mexicana, 2005. historico.conade.gob.mx/eventos/autoctonos2015/paginas/autoctonos_libro.pdf Consultado por última vez el 20 de octubre de 2018.

Fernández, Adela. *El Indio Fernández: vida y mito*. México: Panorama, 1986.

Gamio, Manuel. *Antología*. Estudio preliminar, compilación y notas de Juan Comas Camps. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. [Primera edición: 1975]

García Canclini, Néstor. "¿Cuándo hay cine iberoamericano?", *Letras anónimas*, 6 de junio de 2010. www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/cuando-hay-cine-iberoamericano-por-nestor-garcia-canclini/6257 Última consulta 20 de octubre de 2018.

2018.

---. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House Mondadori, 2009.[Primera edición 1989]

---. "Will there be a Latin American Cinema in the year 2000? Visual Culture in a Postnational Era" en *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Editado por Ann-Marie Stock. Minneapolis: U of Minnesota P, pp. 264-58.

García Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 1987.

---. *Historia documental del cine mexicano: época sonora, vol. 3*. México: Era, 1969.

García, Manuel Andrés. *Indigenismo, Izquierda, Indio. Perú, 1900-1930*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2010.

Giraudó, Laura. *Anular las distancias: los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.

---. "Un campo indigenista transnacional y 'casi profesional': la apertura en Pátzcuaro (1940) de un espacio por y para los indigenistas", en *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940 y 1970*. Editado por Laura Giraudó y Juan Martín Sánchez. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

Giraudó, Laura y Stephen E. Lewis. "Pan-American Indigenismo (1940-1970) New Approaches to an Ongoing Debate." *Latin American Perspectives*, vol. 39, no. 5, septiembre 2012, *Rethinking Indigenismo on the American Continent*. pp. 3-11. JSTOR, www.jstor.org/stable/41702280. Consultado el 2 de junio de 2018.

Giraudó, Laura y Juan Martín Sánchez. "Introducción" en *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940 y 1970*. Editado por Laura Giraudó y Juan Martín Sánchez. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

Gómez Gómez, Luviana del Carmen. "¿Chile, un Estado pluricultural, plurilingüístico?: el desarrollo de las lenguas minoritarias en Chile" en *El derecho a la lengua de los pueblos indígenas: XI Jornadas Lascasianas*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2003. biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/740-el-derecho-a-la-lengua-de-los-pueblos-indigenas-xi-jornadas-lascasianas Última consulta: 13 de julio de 2018.

Gonzales Osmar y Mariana Ortega Breña. "The Instituto Indigenista Peruano: A New Place in the State for the Indigenous Debate." *Latin American Perspectives*, vol. 39, no. 5, septiembre 2012, *Rethinking Indigenismo on the American Continent*. pp. 33-44. JSTOR, www.jstor.org/stable/41702282. Consultado el 2 de junio de 2018.

González Casanova, Manuel. *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México, 1917-1919*. México: UNAM, 2000.

González Gamio, Ángeles. *Manuel Gamio: una lucha sin final*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Graham, Richard (ed.). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Texas: The U of Texas P, 1990.

Gruzinski, Serge. *L'Aigle et le Dragon. Démesure européenne et mondialisation au XVIe siècle*. París: Fayard, 2011.

---. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentales en el México español. Siglos XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Guerrero, Andrés. "Poblaciones indígenas, ciudadanía y representación" *Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*, no.150, julio-agosto, 1997, pp. 98-105. biblioteca.ues.edu.sv/revistas/10701661N150-13.pdf Consultado por última vez en julio de 2018.

Gumucio-Dagron, Alfonso. "Jorge Ruiz" en *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 141-149.

---. "Sebastiana Kespi, la niña de 73 años." *Diario Página Siete*, 13 de junio de 2015. www.paginasiete.bo/cultura/2015/6/14/sebastiana-kespi-nina-anos-59891.html Consultado por última vez el 20 de abril de 2017.

---. "Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana". *CinemasCine* no. 12, 2010. www.cinemascine.net/dossier/d/Cine-mudo-y-cine-silenciado-la-obra-de-Velasco-Maidana Consultado por última vez el 15 de octubre de 2018.

Hale, Charles A. "Political ideas and ideologies in Latin America, 1870-1930" en *Ideas and Ideologies in Twentieth Century Latin America*. Editado por Leslie Bethell. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Indiana: Indiana U Press, 1982.

Henríquez, Elio. "La jaula de oro cambió mi vida: ya hablo español y me dicen Chauk, no Rodolfo." *La jornada*, martes 27 de mayo de 2014.

www.jornada.com.mx/2014/05/27/espectaculos/a10n1esp Consultado por última ocasión el 5 de agosto de 2018.

Herkenhoff, Paulo. "Glosario incompleto de las fuentes de inspiración del arte latinoamericano." en *El tormento y el éxtasis. Arte de origen latinoamericano en las colecciones de Mallorca, una revisión desde la contemporaneidad*. Mallorca: Es Baluard, 2017, pp. 131-186.

Hernández Amador, Edmundo. "*Neh niindígena i a mucha onrah/ Soy indígena y a mucha honra*. Estado, Universidad Intercultural y políticas de diferenciación en la Sierra de Zongolica, Veracruz." Tesis doctoral Universidad Autónoma de Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, 2015.

Hernández, Filiberto. "Repensar la lucha desde la memoria y el diálogo: 'El violín y los últimos zapatistas: héroes olvidados'." *Chasqui*, vol. 39, no. 2, 2010, pp. 28-41 www.jstor.org/stable/41340867, consultado por última vez el 31 de julio de 2018.

Hershfield, Joanne. "Paradise Regained: Sergei Eisenstein's *¡Qué viva México!* as Ethnography" en *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Editado por Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 2014. [Primera edición, 1998].
---. *The Invention of Dolores del Río*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.

Hidalgo, Luis. "Del Raval al mundo." *El País Semanal*, 5 de febrero de 2016 elpais.com/diario/2006/02/05/eps/1139124408_850215.html. Consultado por última vez el 29 de agosto de 2018.

Higgins, Ceri. "Transitando lo mexicano." *Luna Córnea* no. 32, *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Centro Nacional de las Artes: Centro de la Imagen, 2008, pp. 89-113.

Higson, Andrew. "El concepto de cine nacional." *Denken. Pensée. Thought. Mysl. E-zine de pensamiento cultural europeo*, vol.3, no 52-75, 2015. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, pp. 131-147.

Irigaray, Luce. *Ese cuerpo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.

Juana Inés de la Cruz (Juana de Asbaje). *El Divino Narciso* (1698) www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-divino-narciso--0/html/ Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

Kenny, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 2009.

Krippner, James. "La filmación de *Redes*" en *Paul Strand en México*. Madrid: La Fábrica Editorial: México: Fundación Televisa: Nueva York: Aperture, 2010, pp. 69-95.

Kruse, Thomas. "La Guerra del Agua en Cochabamba, Bolivia: terrenos complejos, convergencias nuevas." *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)*, 2005. bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/qt/20101109025721/5kruse.pdf. Consultado por última vez el 13 de octubre de 2018.

Kuon Arce, Elizabeth; Ramón Gutiérrez; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, y Graciela Viñuales. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana. (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2008.

Lambert, Catalina y Gilberto Giménez. "El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico." *Revista Mexicana de Sociología*, no. 59, octubre-diciembre, 1997, México: UNAM, pp. 221-244.

Lauer, Mirko. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas/Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

Le Bot, Yvon. "Extranjeros en nuestro propio país. El movimiento indígena en Bolivia durante los años 70" en *Indianidad, etnocidio, indigenismo*. Editado por Françoise Morin. México: Instituto Indigenista Interamericano/París: Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines, 1988, pp. 221-23.

Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. Londres: Routledge, 1995.

Liano, Dante. "Localismos y cosmopolitismos en la película *Distancia* de Sergio Ramírez Milán." *Centroamericana*, vol. 26, no. 1, 2016, pp. 69-84. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5703732. Consultado por última vez el 13 de septiembre de 2018.

Lillo, Gastón. "'La Teta Asustada' (Perú, 2009) De Claudia Llosa: ¿Memoria u Olvido?" *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, no. 73, 2011, pp. 421-446. *JSTOR* www.jstor.org/stable/41407246. Consultado por última vez el 13 de julio de 2018.

López Rodríguez, Arturo. "Adolfo Best Maugard. La espiral del arte" en *Adolfo Best Maugard. La espiral del arte*. México: Secretaría de Cultura: Instituto Nacional de Bellas Artes: Secretaría de Cultura de Morelos, 2016.

Lozano Aguilar, Arturo. "La imagen de lo indígena en María Candelaria." en *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano*, vol. 2. Editado por Julio Calvo Pérez. Valencia: Universitat de València, 2001, pp. 825-835.

Magallanes, Claudia y José Manuel Ramos (coords.). *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. Quito: Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina: Editorial Abya-Yala : México: Universidad Iberoamericana, Puebla, 2016.

Máiz, Ramón. "'La guerra de las palabras', marcos interpretativos y estrategias identitarias en el discurso político del EZLN (1994-2007)" en *Pueblos indígenas y política en América Latina. El reconocimiento de sus derechos y el impacto de sus demandas a inicios del siglo XXI*. Editado por Salvador Martí i Puig. Barcelona: Fundación CIDOB, 2007.

"María Elena Velasco 'La india María'." *La historia detrás del mito*, temporada 6, año 2012. www.youtube.com/watch?v=2dfAo1NhoKc. Última consulta: 22 de octubre de 2018.

Marzal, Manuel. *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*. Barcelona: Anthropos: México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.

McClennen, Sophia. "The theory and practice of the Peruvian Grupo Chaski" en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, no. 50, 2008. www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/text.html Consultado por última vez el 12 de septiembre de 2018.

Mestman, Mariano. "Presentación" en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Editado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016, 7-65.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of A Society, 1896 to 2004*. Jefferson/ Londres: McFarland & Company, 2005. [Primera edición, 1989]

Morales, Mario Roberto. "Cuestión étnica y debate interétnico: ¿Qué ha pasado y qué pasa ahora en Guatemala?" en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Editado por Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto

Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998, pp. 299-329.

Moraña, Mabel. "Introducción" en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Editado por Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998.

---. *Arguedas/ Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit, 2010.

Mulvey, Laura. "Film and Visual Pleasure" en *Film Theory and Criticism*. Editado por Gerald Mast y Marshall Cohen. Nueva York/Oxford: Oxford U Press, 1985, pp. 803-816.

Niney, François; Antonio Meza; Miguel Bustos. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009.

Núñez del Pozo, Irela. "Entrevista a Luis Figueroa realizada el 1 de junio de 1991" *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Director: Giancarlo Carbone, Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 110-131.

Olmos Ramírez, Jose Gil. *Los reporteros mexicanos en la guerra zapatista*. Saarbrücken: Redactum, 2014.

Ortega, María Luisa. "El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros" en *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2013, pp. 93-108.

---. "Mérida 68. Las disyuntivas del documental" en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Editado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 355-395.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial Jesús Montero, 1940.

Owens, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en *La posmodernidad*. Editado por Hal Foster. Barcelona: Kayrós, 2008.

Palaversich, Diana. "Cultural Dislexia and the Politics of Cross-Cultural Excursion in Madeinusa." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, no. 4, Liverpool: Liverpool U Press, 2013, pp. 489-503. doi: doi.org/10.3828/bhs.2013.31

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*.

Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

----- . "Orígenes, evolución y problemas" en *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 13-79.

Paredes, Julieta , *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2010.

Pérez Montfort, Ricardo, "Regionalismos, tradición e imagen: la construcción de estereotipos regionales en México 1920-1950. El caso del cine "mexicanista". México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994. www.scribd.com/document/219207529/PEREZ-MON Consultado por última vez el 19 de octubre de 2018.

Pessoa Ramos, Fernão. "Humberto Mauro" en *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 123-141.

Pineda, Roberto. "El Congreso Indigenista de Pátzcuaro, 1940, una nueva apertura en la política indigenista de las Américas" en *Baukara. Bitácoras de Antropología e Historia de la Antropología en América Latina*, no. 2, julio-diciembre 2012, pp. 10-29. www.interindi.net/es/archivos/Baukara2_2012.pdf Consultado por última vez en julio de 2018.

Proceso (Revista). "Tras las huellas de *El violín*", 27 de mayo, 2007 www.proceso.com.mx/93105/tras-las-huellas-de-el-violin Consultado por última vez el 10 de julio de 2018.

---. "Nueva canción, disco del grupo La Nopalera" 2 de abril, 1977. www.proceso.com.mx/3743/nueva-cancion-disco-del-grupo-la-nopalera. Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social" en *Journal of World-Systems Research XI*, no. 2, verano-otoño 2000, pp. 342-386. www.academia.edu/4279281/A_N_I_B_A_L_Q_U_I_J_A_N_O_-_COLONIALIDAD_DEL_PODER_Y_CLASIFICACION_SOCIAL Consultado por última vez el 19 de octubre de 2018.

Rancière, Jacques. *En los bordes del cine* (entrevistas concedidas al proyecto de investigación "Cine y filosofía. Poéticas de la condición humana"). Coordinado por Armando Casas y Leticia Flores. México: UNAM, 2014.

Red Conceptualismos del Sur (RCS). "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina" en *Perder la forma humana. Una imagen*

sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 11-15.

Reyes, Rosario. "La Nopalera revive aquella 'izquierda festiva' en un CD" *El financiero*, 3 de junio de 2015. www.elfinanciero.com.mx/after-office/la-nopalera-revive-aquella-izquierda-festiva-en-un-cd Última consulta 22 de octubre de 2018.

Richard, Nelly. "Latinoamérica y la posmodernidad" en *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Editado por Hermann Herlinghaus y Mónica Walter. Berlín: Langer, 1994, pp. 210-223.

---. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Editado por Francisco Zegers. Santiago de Chile: Centro cultural Palacio de la Moneda: Centro de Documentación de las Artes, 1989.

Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Texas: The U of Texas P, 1995.

Rohrer, Seraina. *La India María: Mexploitation and the Films of María Elena Velasco*. Texas: The University of Texas Press: 2017.

Ruffinelli, Jorge. "La nación clandestina" en *The Cinema of Latin America*. Editado por Alberto Elena y Marina Díaz. Londres: Wallflower Press, 2003, pp. 193-201.

Said, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books, 1978.

Salazkina, Sasha. *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico*. Chicago: The U of Chicago P, 2009.

Sámano Rentería, Miguel Ángel. "El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis" en *La construcción del estado nacional: democracia justicia, paz y estado de derecho*, XII Jornadas Lascasianas. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2004. biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1333/10.pdf Consultado por última ocasión en junio de 2018.

Sanjinés, Javier. "La estética transculturadora de una revolución frustrada" en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Editado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 125- 150.

Sanjinés, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Mexico: Siglo XXI: 1979.

Schick, Irvin. *The Erotic Margin: Sexuality and Spatiality in Alterist Discourse*.

Londres: Verso, 1999.

Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey/Londres: Rutgers U Press, 2009.

Seguí Fuentes, Isabel. "Jorge Sanjinés. Actualización biofilmográfica", en *Archivos de la Filmoteca* no. 71, abril 2013. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, pp. 39 - 54. www.academia.edu/4279291/Jorge_Sanjin%C3%A9s_Actualizaci%C3%B3n_bio-filmogr%C3%A1fica. Consultado por última vez el 19 de octubre de 2018.

Sierra Torre, Aida. *Geografías imaginarias*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.

Spivak, Gayatri. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2012.

---. *Una educación estética en la era de la globalización*. Traducción de Christopher Michael Fraga. México: UNAM: Dirección de Artes Visuales: Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Autónoma Metropolitana: Palabra de Clío: Fundación Universidad de las Américas Puebla: Siglo XXI Editores, 2017.

Taibo, Paco Ignacio I. *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

Theidon, Kimberly. *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

Tierney, Dolores. *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*. Manchester: Manchester U Press, 2007.

Tuñón, Julia. "María Candelaria" en *The Cinema of Latin America*. Editado por Alberto Elena y Marina Díaz. Londres: Wallflower Press, 2003, pp. 45-52.

Todorov, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. París: Editions du Seuil, 1982.

Umaña, Helen. "Ixcanul" o el poder del signo estético." *El periódico*, 21 de septiembre de 2015. web.archive.org/web/20150922034656/http://elperiodico.com.gt/2015/09/20/elacordeon/ixcanul-o-el-poder-del-signo-estetico/. Consultado por última vez el 13 de agosto de 2018.

Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo, 1972. [Primera

edición 1928].

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Santillana, 2008.

---. "Inquest in the Andes." *The New York Times Magazine*, 31 de julio de 1983. Traducido por Edith Grossman. www.nytimes.com/1983/07/31/magazine/inquest-in-the-andes.html. Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.

Vargas Villazón, Fernando. *Wara Wara: la reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Fundación Cinemateca Boliviana: Plural Editores, 2010.

Vasconcelos, José. *El desastre. El proconsulado*. México: Trillas, 1998. [Primera edición 1938]

---. *La raza cósmica*, México: Aguilar, 1966. [Primera edición 1923]

Vaughan, Mary Kay. *State Education and Social Class in Mexico, 1880-1928*. Dekalb: Northern Illinois U Press, 1982.

Vázquez Mantecón, Álvaro. "Manuel Álvarez Bravo y el cine" en *Manuel Álvarez Bravo*. Editado por Laura González Flores y Gerardo Mosquera. Madrid: Fundación MAPFRE; París: Jeu de Paume; Puebla: Museo Amparo, 2012, pp. 49-63.

Velasco, Ambrosio. "Motivos y momentos filosóficos de Luis Villoro" en Luis Villoro. *Ensayos sobre indigenismo*. Edición y estudio introductorio: Ambrosio Velasco Gómez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

Villoro, Luis. *Ensayos sobre indigenismo. Del indigenismo a la autonomía de los pueblos indígenas*. Edición y estudio introductorio de Ambrosio Velasco Gómez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

Wood, David M. J. *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Medellín: La Carreta, 2017.

---. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project", en *Bulletin of Latin American Research*, vol 25, no 1, Oxford: Blackwell Publishers, 2006.

Zapata Silva, Claudia. "Origen y función de los intelectuales indígenas" en *Cuadernos Interculturales*, año. 3, no. 4, enero-junio, 2005, Universidad de Playa Ancha Viña del Mar, Chile, pp. 65-87. www.redalyc.org/pdf/552/55200406.pdf Consultado por última vez el 22 de octubre de 2018.